

Jacques Chailley

COMPENDIO DE
MUSICOLOGIA

Directorio bibliográfico de musicología española
por Ismael Fernández de la Cuesta,
con la colaboración de Carlos Martínez Gil

Alianza Música

Título original: *Précis de musicologie*

© Presses Universitaires de France, 1958
© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A.; Madrid.1991
Calle Milán, 38; 28043 Madrid; telef 200 00 45
ISBN: 84-206-8554-2
Depósito legal: M. 16.286-1991
Fotocomposición: EFCA, S. A.
Avda. Doctor Federico Rubio y Galí, 16. 28039 Madrid
Impreso en Lavel
Polígono Los Llanos, nave 6. Humanes (Madrid)
Printed in Spain

Este libro es la versión española del *Précis de musicologie* de 1984, que supone una ampliación y revisión notable del editado en 1958. En la edición de 1984 han colaborado las siguientes personas:

- Israel Adler: Profesor de la Universidad hebraica de Jerusalén.
Philippe A. Autexier: Musicólogo.
Pierre Balascheff: Musicólogo, traductor, autor dramático.
Annie Bélis: Miembro de la Escuela francesa de Atenas.
Josiane Bran-Ricci: Conservador del Museo de instrumentos del Conservatorio nacional superior de Música de París, miembro del ERA 588 del CNRS.
Jacques Chailley: Profesor emérito de la Sorbona, antiguo director del Instituto de Musicología de la Universidad de París, subdirector honorario del Conservatorio nacional superior de Música de París.
Hélène Charnassé: Profesor de investigación en el CNRS.
Yves Chartier: Profesor de la Universidad de Ottawa.
Marie-Françoise Christout: Conservadora especialista del departamento de las Artes y del Espectáculo de la Biblioteca nacional de París.
Francis Claudon: Profesor de la Universidad de Dijon.
Roger Cotte: Profesor de la Universidad de São Paulo.
Marcelle Duchesne-Guillemin: Doctor en Historia del Arte y Arqueología (Lieja).
Norbert Dufourcq: Director honorario del Conservatorio municipal de Música del distrito VI de París, antiguo encargado de enseñanza en la Universidad de París-Sorbona (París IV).
Bernard Gagnepain: Profesor del Conservatorio nacional superior de Música de París.

- Françoise Gervais: Profesora del Conservatorio nacional superior de Música de París y del Conservatorio nacional de la región de Saint-Maur.
- Florence Gétreau: Conservador adjunto del Museo de instrumentos del Conservatorio nacional de Música de París, miembro del ERA 588 del CNRS.
- Jean Gribenski: Asistente de la Universidad de París-Sorbona (París IV).
- Serge Gut: Profesor de la Universidad de París-Sorbona (París IV).
- Louis Hage: Director del Instituto de Musicología de Kaslik (Líbano).
- Pierre Hardouin: Vicepresidente del AFSOA, redactor jefe de *Connaissance de l'Orgue*.
- Jacques B. Hess: Encargado de enseñanza en la UER de Música y Musicología de la Universidad de París-Sorbona (París IV).
- Arthur Hoérée: Antiguo encargado de enseñanza en la UER de Música y Musicología de la Universidad de París-Sorbona (París IV).
- Michel Huglo: Profesor de investigación en el CNRS.
- Annie Labussière: Profesora agregada del liceo Hélène-Boucher, París.
- Paul-Gilbert Langevin: Doctor ès lettres, asistente de la Universidad P. y M. Curie (París VI), secretario de la Asociación francesa Anton Bruckner.
- Denise Launay: Conservadora honoraria en la Biblioteca nacional, París.
- Elisabeth Lebeau: Conservadora en jefe honoraria de la Biblioteca nacional, París.
- Gilles Léothaud: Director del laboratorio de la UER de Música y Musicología de la Universidad de París-Sorbona (París IV).
- François Lesure: Director de estudios de la Escuela práctica de Altos Estudios, París.
- André Lischké: Musicólogo, crítico musical.
- Jean Maillard: Profesor agregado del liceo Francisco I, Fontainebleau.
- Claudie Marcel-Dubois: Director de investigación honorario del CNRS, encargado de misión en el Museo nacional de Artes y Tradiciones populares.
- Pierrette Mari: Encargada de enseñanza de la UER de Música y Musicología de la Universidad de París-Sorbona (París IV).
- Gottfried Marschall: Asistente de la Universidad de París-Sorbona (París IV).

- Jean Mongrédien: Profesor de la Universidad de París-Sorbona (París IV).
- Dominique Patier: Profesor de la Universidad de Poitiers.
- Michel Philippot: Profesor del Conservatorio nacional superior de Música de París.
- Danielle Pistone: Profesor de la Universidad de París-Sorbona (París IV).
- Amnon Shiloah: Profesor de la Universidad hebraica de Jerusalén.
- Trần Van Khê: Director de investigación en el CNRS, director del Centro de Estudios de Música oriental de la Universidad de París-Sorbona (París IV).
- Miloš Velimirovič: Profesor de la Universidad de Virginia, Charlottesville (Estados Unidos).
- Pierre Vidal: Musicólogo, animador del «Grupo de los Siete», productor en Radio-France.
- Jacques Viret: Profesor asistente de la Universidad de Estrasburgo II.
- Simone Wallon: Conservador de la Biblioteca nacional, París.
- Edith Weber: Profesor de la Universidad de París-Sorbona (París IV), profesor invitado de la UER en Teología y Ciencias religiosas del Instituto católico de París.

Indice

Abreviaturas.....	18
Prefacio, por Jacques Chailley.....	25
¿Qué es la musicología?.....	25
¿Cómo hacerse musicólogo?	26
¿Qué leer y cómo leer?	28
Anotaciones en un libro, 29.—Notas en cuaderno o en hojas, 29.—Notas en fichas, 30.—Clasificación de artículos, 32.	
Cómo redactar. Reglas de presentación.....	33
1. LA INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA.....	37
I. Obras de carácter general, por Simone Wallon.....	37
Enciclopedias y diccionarios.....	37
Historias de la música.....	42
II. Bibliotecas y archivos, por Elisabeth Lebeau y Simone Wallon.....	46
III. Principios de bibliografía, por Simone Wallon.....	51
2. ETNOMUSICOLOGÍA.....	59
I. Historia de la etnomusicología, por Claudie Marcel-Dubois.....	59
II. Objeto, técnicas y métodos, por Trãn Van Khê.....	70
3. LA ANTIGÜEDAD Y SUS SECUELAS.....	79
I. La música del Próximo Oriente antiguo, por Marcelle Duchesne- Guillemin.....	79
Introducción arqueológica.....	79
Instrumentos musicales.....	81
Mesopotamia, 82.—Egipto, 84.—Asia Menor e Irán, 85.—Creta y Mar Egeo, 86.—Terminología de los instrumentos, 86.—Empleo de los instrumentos, 86.	
Teoría musical y notación.....	87
II. La música de la Grecia antigua, por Annie Bélis.....	89
III. La música judía, por Israel Adler.....	95
Introducción.....	95
Bibliografías, publicaciones, obras generales.....	97
La época bíblica y del Segundo Templo.....	99
De la época talmúdica al final de la Massorah.....	100

Evoluciones ulteriores: el segundo milenio de la era cristiana.....	102
La situación de las fuentes, 103.—Cantilación bíblica y recitativo litúrgico, 104.—Canto litúrgico, paralitúrgico y doméstico, 106.	
4. LA MONODIA EN EL MEDIEVO NO OCCIDENTAL Y SUS SECUELAS.....	111
I. La música árabe, por Amnon Shiloah.....	111
Generalidades.....	111
Estudios de carácter histórico.....	112
Estudios particulares.....	113
Fuentes y tratados.....	114
Las tradiciones vivas.....	114
II. La música bizantina, por Miloš Velimirovič.....	115
Generalidades.....	115
La transmisión de las fuentes, 116.—Himnografía bizantina, 117.	
La notación musical.....	117
Los modos y el octoechos.....	119
El repertorio.....	120
Salmodia silábica y melismática, 120.—La himnodia en Bizancio, 120.	
La teoría.....	121
La expansión bizantina.....	122
Bizancio y los eslavos, 122.—Bizancio y Occidente, 122.	
III. Las iglesias orientales no bizantinas, por Louis Hage.....	123
Bibliografía general.....	123
Los ritos sirio-antioquenos.....	124
Bibliografía común, 124.—Rito sirio-jacobita y sirio-católico, 24.—Rito maronita, 125.—Rito asirio, 126.	
Otros ritos.....	126
Rito armenio, 126.—Rito copto, 127.—Rito etiope, 127.	
5. LA MONODIA EN EL MEDIEVO OCCIDENTAL.....	129
I. El canto gregoriano.....	129
Estudio histórico, por Michel Huglo.....	129
Bibliografía general, 129.—Las fuentes, 130.	
Estudio interno, por Jacques Viret.....	137
El canto gregoriano y los otros repertorios litúrgicos, 137.—Bibliografía general, 138.—Las capas litúrgicas del repertorio, 139.—Los libros de canto, 140.—Paleografía, 143.—Semiología, 143.—Modalidad, 144.	
II. La monodia latina medieval en Occidente al margen del canto gregoriano, por Jacques Chailley.....	146
III. Los trovadores y los géneros relacionados, por Jean Maillard.....	153
Fuentes, 153.—Estudios de conjunto, 154.—Los repertorios, 155.—La música, 157.—La métrica, 158.—La transcripción, 159.—Los grandes debates: orígenes y ritmo, 161.—La monodia después de los trovadores, 162.	
6. TEÓRICOS Y POLIFONISTAS HASTA EL FIN DEL <i>ARS ANTIQUA</i> , por Yves Chartier.....	165
I. La teoría musical.....	165
Generalidades, 165.—Recopilaciones de textos, 167.—Traducciones, 167.—Terminología, 168.—Cuestiones concretas, 168.	
II. Los polifonistas.....	170
De los orígenes al siglo XII, 170.—Finales del siglo XII y <i>ars antiqua</i> , 172.	
7. SIGLOS XIV Y XV, por Bernard Gagnepain.....	177
I. El siglo XIV.....	177
«Ars nova», 177.— <i>Ars nova</i> italiana (Trecento), 180.—Las formas, 180.—Los compositores, 181.— <i>Ars subtilior</i> , 181.	
II. El siglo XV.....	181

Primicias del Renacimiento	181
Predecesores de Dufay y Binchois, 181.—La época de Dufay y Binchois, 183.—La época de Ockeghem y Busnois, 183.	
La música fuera de Francia.....	184
Gran Bretaña, 184.—Italia, 184.—Alemania, 185.—España, 185.	
Música instrumental	185
8. EL SIGLO XVI.....	187
I. Al margen de la Reforma, por François Lesure.....	187
Estudios generales.....	187
La generación de Josquin des Prés.....	188
Josquin des Prés, 188.—Los contemporáneos, 188.—Ediciones, 188.	
Música religiosa.....	189
Francia y los Países Bajos, 189.—Italia, 190.—Países germánicos, 190.—España, 191.—Inglaterra, 191.	
Música profana.....	192
Francia, 192.—Italia, 193.—Inglaterra, 194.—España, 194.	
Música instrumental.....	195
Francia, 195.—Italia, 196.—Inglaterra, 196.—España, 197.—Alemania, 197.	
II. La Reforma, por Édith Weber.....	197
Generalidades.....	197
La Reforma en Alemania.....	198
La historia general, literaria y musical, 199.—La historia de la música luterana, 199.—Las fuentes de la música luterana, 200.—El repertorio himnológico luterano, 201.	
La Reforma en Francia y en la Suiza <i>Romande</i>	201
La historia general, literaria y musical, 202.—La historia de la música calvinista (hugonote), 202.—Las fuentes de la música calvinista, 203.—El repertorio himnológico calvinista (hugonote), 203.	
La Reforma en Inglaterra.....	204
La historia general, literaria y musical, 204.—La historia de la música anglicana, 205.—Las fuentes de la música anglicana, 205.—El repertorio himnológico anglicano, 205.	
9. LA ÉPOCA DEL BAJO CONTINUO (ca. 1600-1750).....	207
I. Primer período (1600-1661), por Denise Launay.....	207
Bibliografías universales	207
Obras de carácter general, 207.—Obras especializadas, 208.—Los instrumentos de la investigación, 209.—Obras anteriores a 1700, 210.	
Bibliografías por países.....	211
Francia, 211.—Alemania y Europa Central, 218.—Inglaterra, 220.—España y Portugal, 221.—Italia, 222.—Países Bajos, 224.	
II. Segundo período (1661-ca. 1750), por Norbert Dufourcq.....	225
Visión de conjunto	225
Los años 1650-61, 225.—Los años 1750-64, 225.—Contemporáneos del apogeo, 226.—Contemporáneos de la desaparición del bajo continuo, 226.	
La escuela francesa.....	227
Generalidades, 227.—Archivos, bibliotecas, publicaciones, diccionarios y memorias, 228.—Organología y tratados, 229.—Instituciones musicales, 231.—El arte lírico, 232.—El arte religioso, 233.—El arte instrumental, 235.	
Las países latinos.....	236
Los países germánicos y anglosajones	238
10. EL LLAMADO PERÍODO «CLÁSICO» (ca. 1750-1800).....	243
I. Generalidades, fuentes, por Jean Gribenski.....	243
Visión de conjunto, 243.—El término «clásico», 244.—La vida musical, 245.—Escritos sobre la música, 248.—Práctica de interpretación, 250.	

II. Mannheim y el período de transición, por Dominique Patier.....	251
Generalidades, 251.—Las estéticas en presencia, 253.—La ópera, 253.—El oratorio, 255.—La sinfonía, 256.—La música de cámara, 258.	
III. La generación de Haydn y Mozart, por Jean Gribenski.....	258
Haydn y Mozart, 258.—Música instrumental, 260.—Ópera, 267.—Música religiosa y oratorio, 272.—Música para voz sola con acompañamiento, 274.	
IV. La corriente masónica, por Roger Cotte.....	275
Generalidades, 275.—Historia de la orden masónica, 276.—Ritos y obediencias, 277.—Música y francmasonería, 278.—El lugar de la música en el ritual, 279.—Obras masónicas no rituales, 281.—Mozart y la francmasonería, 282.—La Revolución francesa, 283.—El siglo XIX, 283.—El despertar de la Rosa-Cruz, 284.—Después de 1900, 284.	
11. EL PRIMER ROMANTICISMO (ca. 1800-60).....	287
I. Generalidades. El Romanticismo en Francia, por Francis Claudon y Jean Mongrédien.....	287
Definiciones y denominaciones.....	287
Fuentes de la época.....	288
Teoría musical, estética, 288.—Diccionarios, 289.—La vida musical en París, 289.—Escritos de músicos. Memorias, 290.—Crítica musical y musicografía, 291.	
Estudios modernos.....	293
Estudios generales, 293.—Monografías, 294.—Textos musicales, 295.—Archivos y prensa, 296.	
II. Alemania y Europa Central, por Serge Gut.....	298
Consideraciones generales.....	298
La escritura musical, formas y análisis.....	299
Los géneros.....	301
Los grandes maestros y su medio.....	302
Beethoven, 303.—Weber, 304.—Schubert, 304.—Mendelssohn, 305.—Schumann, 306.—Liszt, 307.—Los «maestros menores», 308.	
12. EL SEGUNDO ROMANTICISMO (1860-1918).....	311
I. Generalidades y música francesa, por Danièle Pistone.....	311
Visión de conjunto.....	311
Historia general, 311.—Historia musical, 312.	
Francia.....	315
Enfoque histórico, 316.—Aspectos concretos, 319.—Hombres y obras, 324.	
II. Los países germánicos.....	330
El teatro lírico, por Philippe A. Autexier.....	330
Generalidades, 330.—Wagner: el drama musical, 331.—A la sombra de Wagner, 334.—Richard Strauss, 335.	
Al margen del teatro lírico, por Paul-Gilbert Langevin y Pierre Balascheff.....	336
Generalidades, 336.—El «nuevo Romanticismo» en Alemania, 338.—El mundo vienés, 344.—Países germánicos, 355.	
III. Italia, por Gottfried R. Marschall.....	358
Obras generales, estudios históricos.....	358
La ópera del bel canto y su evolución.....	360
Rossini, 361.—Bellini, 361.—Donizetti, 362.—Los «maestros menores», 362.	
Verdi y la búsqueda de la unidad dramática.....	363
La ópera después de Verdi.....	364
Las dudas entre tradición y renovación, 364.—El verismo, 365.—Puccini, 366.	
Música instrumental y música sacra.....	367
Paganini y su escuela, 368.—Música concertante, 368.—Música sacra, 369.	
IV. Rusia y Europa Central, por André Lischkë y Paul-Gilbert Langevin.....	370

Rusia.....	370
Europa Central.....	377
Hungria, 378.—Checoslovaquia, 378.—Polonia, 382.	
V. El norte de Europa.....	383
Finlandia y Escandinavia, por Pierre Vidal.....	383
Perspectiva, 383.—Finlandia, 384.—Dinamarca, 385.—Suecia, 386.—Noruega, 387.—Islandia, 388.	
La renovación inglesa.....	389
La vida musical y los pioneros, 389.—Las grandes figuras, 390.—El período de entreguerras, 391.—Los clásicos contemporáneos, 392.	
VI. La música americana, por Pierre Balascheff.....	393
Estados Unidos.....	393
Prefacio, 393.—El despertar, 394.—Las figuras centrales, 395.—La escuela americana de París, 396.—Otros maestros contemporáneos, 398.—América, tierra de asilo, 399.—El espectáculo musical, 401.	
Canadá.....	402
América Latina.....	404
Visión de conjunto, 404.—Argentina, 405.—Brasil, 405.—Chile, 406.—México, 407.	
13. EL SIGLO XX (DE DEBUSSY A 1983).....	409
I. Debussy y la época de entreguerras (1918-45), por Arthur Hoérée	409
Claude Debussy.....	409
El período de entreguerras.....	412
Generalidades, 412.—Francia, 414.—Otros países, 419.	
II. Después de la Segunda Guerra Mundial.....	426
Los «independientes» de la música contemporánea, por Pierrette	
Mari.....	426
Escuelas no francesas, 426.—Francia, 426.	
La llamada música «atonal», por Michel Philippot.....	431
La Escuela de Viena, 431.—Francia, 434.—Alemania y Austria, 436.—Otros países, 437.	
III. El jazz, por Jacques B. Hess.....	438
Los pioneros, 438.—Historia y psicología afroamericana, 439.—Las fuentes del jazz, 439.—Las obras de síntesis, 441.—El <i>free jazz</i> , 442.—Técnicas de jazz e improvisación, 442.—Las biografías y las autobiografías, 443.—La iconografía, 444.—Las discografías, 444.—Las publicaciones periódicas especializadas, 444.	
14. ESTUDIOS ESPECIALES.....	447
I. Análisis musical, por Françoise Gervais.....	447
II. Pedagogía y educación musical, por Annie Labussiére.....	453
Orientación del trabajo.....	454
La investigación histórica.....	454
Antigüedad clásica, 455.—Edad Media occidental, 455.—Renacimiento, Reforma, Contrarreforma, 457.—Génesis de los tiempos modernos, 461.	
Los problemas contemporáneos.....	463
Enseñanza general, 463.—Experiencias marginales, 464.	
III. Acústica musical y psicofisiología de la percepción, por Gilles Léothaud.....	464
Dimensión histórica, 464.—Acústica general, 466.—La audición. Afinado y diapason, 467.—La voz, 470.—Los instrumentos musicales, 472.	
IV. La organología, por Josiane Bran-Ricci y Florence Gêtreau.....	474
Definición, 474.—La clasificación, 475.—Aptitudes para el estudio organológico, 476.—Temas de investigación, 477.—Las fuentes del estudio organológico, 477.—Informaciones de orden práctico, 479.—Bibliografía selectiva, 480.	

V. El órgano, por Pierre Hardouin.....	482
Estudios de conjunto.....	482
Tecnología.....	483
Estudios históricos.....	485
Estudios de carácter general, 485.—Estudio por elementos, 487.—Estudio por periodos, 488.	
Conclusiones.....	493
VI. La danza, por Marie-Françoise Christout.....	494
Estudios de carácter general.....	494
Etnocoreología.....	496
Extremo Oriente, 496.—Africa y cuenca mediterránea, 497.—La Antigüedad griega, 498.	
Evolución de la danza en Occidente.....	499
Edad Media y Renacimiento, 499.—El ballet teatral en los siglos xvii y xviii, 501.—Siglos xix y xx. El ballet, desde el Romanticismo a nuestros días, 501.—La danza moderna, 503.	
VII. Las técnicas informáticas, por Hélène Charnassé.....	504
Generalidades.....	504
El material.....	505
El uso de los medios informáticos.....	508
La habilidad.....	508
Estudio del problema, 509.—Elección de los datos y su grabación, 509.—La realización de los programas, 510.	
Los trabajos posibles y deseables.....	511
Apéndice. Las convenciones tipográficas.....	515
Redacción de manuscritos, 515.—Cuadro de las correcciones de pruebas, 516.—Reproducción de manuscritos, 517.	

Directorio bibliográfico de musicología española
por Ismael Fernández de la Cuesta
con la colaboración de C. M. Gil

1. La investigación musicológica.....	523
2. Etnomusicología.....	527
3. La Antigüedad y sus secuelas.....	529
4. La monodia en el Medievo no occidental y sus secuelas.....	531
5. La monodia en el Medievo occidental.....	532
6. Teóricos y polifonistas hasta el fin del «ars antiqua».....	535
7. Siglos xiv y xv.....	537
8. El siglo xvi.....	539
9. La época del bajo continuo (ca. 1600-1750).....	542
10. El llamado período «clásico» (ca. 1750-1800).....	550

Indice	17
11. El primer Romanticismo (ca. 1800-60).....	554
12. El segundo Romanticismo (ca. 1860-1918).....	556
13. El siglo xx	558
14. Estudios especiales.....	560
Indice analítico del <i>Compendio de musicología</i> de Chailley.....	563

Abreviaturas

Abreviaturas de carácter general

A. C. ó A. de C.	<i>ante Christum</i> (Antes de Jesucristo).
AFSOA	Asociación francesa para la Salvaguardia del Organo anti-guo.
AIBM	Asociación internacional de Bibliotecas musicales.
AIM	American Institut of Musicology (Roma).
APEMU	Asociación de profesores de educación musical.
BHVP	Biblioteca histórica de la Villa de París.
bibl.	biblioteca.
BN	Biblioteca nacional (París).
BN Mus.	Biblioteca nacional (París), Departamento de música.
Br. u. H.	Breitkopf und Härtel (Leipzig).
<i>ca</i>	<i>circa</i> (alrededor de).
cat., cat. tem.	catálogo, catálogo temático.
CESCM	Centro de estudios superiores de civilización medieval (Universidad de Poitiers)
CNRS	Centro nacional de la investigación (recherche) científica.
CNSM	Conservatorio nacional superior de música (París).
col.	colección.
com.	comentario.
CUNY	City University of New York.
DES	Diploma de Estudios Superiores.
DGG	Deutsche Grammophon Gesellschaft (Hamburgo).
ed.	editor, edición, editado (por).
EHES	Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (París).
enc., encic.	enciclopedia.
EPHE	Escuela práctica de Altos Estudios (París).

fasc., fac-sim., f.s.	facsímil.
fasc.	fascículo.
fr.	francés, francesa.
Fs.	Festschrift (Miscelánea).
GAM	Grupo de Acústica musical (Universidad de París VI).
h.	hebreo.
IFMC	International Folk Music Council.
IGM	Internationale Gessellschaft für Musikwissenschaft.
IMM	Institute of Medieval Music (Brooklyn, NY).
impr.	impreso.
IMS	International Musicological Society.
infra	más abajo.
INRP	Instituto nacional de Investigación pedagógica (París).
int.	internacional.
IRHT	Instituto de investigación de historia de los textos (París).
ISO	International Society of Organbuilders.
ital.	italiano, italiana.
Jb.	Jahrbuch (anuario).
Jg.	Jahrgang (año de publicación).
Jh.	Jahrhundert (siglo).
ms (s).	manuscrito/s.
n.s.	nueva serie:
NY	Nueva York.
ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek (Viena).
<i>op. cit.</i>	<i>opus citatum</i> (obra citada).
OUP	Oxford University Press (Londres).
publ.	publicado, publicación.
PUF	Presses Universitaires de France.
r, R. reimp.	reprint (reimpresión anastática).
RILM	Repertorio internacional de literatura musical.
RISM	Repertorio internacional de fuentes (sources) musicales.
s.f.	sin fecha (de publicación).
SFM	Société française de musicologie.
SIM	Asociación internacional de musicología.
s.l.	sin lugar (de publicación).
s.p.	en prensa (sous presse).
sq.	<i>sequensque</i> (y página siguiente).

sqq.	<i>sequentesque</i> (y páginas siguientes).
sup., supl.	suplemento.
supra	más arriba.
t.	tomo.
trad.	traducción, traducido.
transcr.	transcripción, transcrito.
UE	Universal Edition (Viena).
UER	Unidad de Enseñanza y de Investigación (Recherche).
Univ.	Universidad.
UP	University Press.
UW	Universität Wien (Viena).
v., vid.	véase, ver.
vol., vols.	volumen, volúmenes.

Abreviaturas bibliográficas

Una fecha seguida de un guión (-) significa que la publicación a que se hace referencia se publica todavía. Para las publicaciones periódicas, sólo aparece (n), después del título, la (o las) fecha(s) de publicación. En cuanto a las demás obras, se indica, si es posible, el autor (o autores), editor (o editores), número de volúmenes, lugar y fecha(s) de publicación.

AcM	Acta musicología (1928-).
AfMf	Archiv für Musikforschung (1936-1943).
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft (1918-1926, 1951-).
AnMc	Analecta musicológica, ed. Musikabteilung des deutschen historischen Instituts in Rom (Colonia, 1963-).
Ann. Mus.	Annales musicologiques: Moyen Age et Renaissance (1953-1977).
BMw	Beiträge zur Musikwissenschaft (1959-).
CCM	Cahiers de civilisation médiévale (1958-).
CEKM	Corpus of Early Keyboard Music, ed. AIM (Roma, 1963-).
CHM	Collectorea historiae musicae (dans la série biblioteca historiae musicae cultores) (Florenca, 1953-).
CMM	Corpus mensurabilis musicae, ed. AIM (Roma, 1947-).
CS	E. de Coussemaker (ed.), Scriptorum de musica medii aevi nova series, 4 vols. (París, 1864-1876, r 1963).
CSM	Corpus scriptorum de musica, ed. AIM (Roma, 1950).

DDT	Denkmäler deutscher Tonkunst, 65 vols. (Leipzig, 1892-1931).
Dict. Bordas	Dictionnaire de la musique, ed. M. Honegger: I, Les hommes et leurs oeuvres, 2 vols. (París, Bordas, 1970; 2. ^a ed. augm., 1979); II, Science de la musique, 2 vols. (ibíd., 1976).
DMA	Divitiae musicae artis, ed. J. Van Waesberghe (Buren [NL], 1975-).
DP	Dance Perspectives (1959-).
DTB	Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 38 vols. (Braunschweig, 1900-1938).
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich (Viena, 1894-).
EG	Etudes grégoriennes (1954-).
EJ ²	Encyclopedia judaica, 16 vols. (Jerusalén, 1971-1972).
EMS	Encyclopédie des musiques sacrés, ed. J. Porte, 3 vols. (París, 1968-1971).
Enc. Fasquelle	Encyclopédie de la musique, ed. F. Michel, F. Lesure y V. Fédorov, 3 vols. (París, Fasquelle, 1958-1961).
Enc. Lavignac	Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, ed. A. Lavignac y L. de La Laurencie, 11 vols. (París, 1913-1931).
FAM	Fontes artis musicae (1954-).
FM	La France musicale (1837-1870).
GdMed	Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift für Leo Schrade, I, ed. W. Arlt et al. (Berna-Munich, 1973).
Grove 1 (-5)	G. Grove, A Dictionary of Music and Musicians (Londres, 1/1878-1890); 2. ^a -5. ^a ed.: Grove's Dictionary of Music and Musicians (Londres, 2/1904-1910, 3/1927, 4/1940, 5/1954-1961); para la 6. ^a ed., ver New Grove.
GS	M. Gerbert (ed.), Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, 3 vols. (Saint-Blasien, 1784, r 1963).
HMMA	J. Chailley, Histoire musicale du Moyen Age, 2. ^a ed. (París, 1969).
HOM	A. Z. Idelsohn, Hebraisch-orientalischer Melodienschatz, 10 vols. (Leipzig, 1914-1932).
HUCA	Hebrew Union Annual College (1924-).
HWCM	I. Adler, Hebrew writings concerning music (RISM, B IX ²) (Munich, 1975).
IMSCR	International Musicological Society Congress Report [Ier Congrès: Lieja, 1930]

IRASM	International Review of the Aesthetics and Sociology of Music (1970-).
JAAC	Journal of Aesthetics and Art Criticism (1941-).
JAMS	Journal of the American Musicological Society (1948-).
JHW	Joseph Haydn: Werke, ed. Joseph Haydn Institut, Colonia (Munich, 1958-).
JIFMC	Journal of the International Folk Music Council (1949-1968).
JM	Cap. III: A. Z. Idelsohn, Jewish Music in its Historical Development (Nueva York, 1929); cap. XII: J. Michon, La musique anglaise (París, 1970).
JMT	Journal of music theory (1957-).
KmJb	Kirchenmusikalisches Jahrbuch (1886-).
LM	Larousse de la musique, ed. M. Vignal, 2 vols. (París, 1982).
MD	Musica disciplina (1946-).
Mf	Die Musikforschung (1948-).
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart, ed. Fr. Blume, 14 vols. (Kassel, 1949-1968), 2 vols. suppl. (ibid., 1973-1979).
MJb	Mozart-Jahrbuch (1950-).
ML	Music and Letters (1920-).
MMB	Monumenta Musicae Byzantinae (Copenhagen, 1935-).
MMR	The Monthly Musical Record (1871-1960).
MQ	The Musical Quarterly (1915-).
MR	The Music Review (1940-).
MSD	Musical Studies and Documents, ed. AIM (Roma, 1951-).
MT	The Musical Times (1844-).
MTT	Musique de tous les temps (1958-).
NA	Note d'Archivio per la storia musicale (1924-1942).
New Grove, NG	The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. S. Sadie, 20 vols. (Londres, 1980) [6.ª ed. de Grove].
NMA	Neue Mozart Ausgabe, ed. Internationale Stiftung Mozarteum (Kassel, 1955-).
NOHM	The New Oxford History of Music, ed. E. Wellesz, J. A. Westrup y G. Abraham, 11 vols. (Londres, 1954-).
NRMI	Nuova rivista musicale italiana (1967-).
NZfM	Neue Zeitschrift für Musik (1834-).

ÖKZJ	Österreichische Komponisten des xx. Jahrhunderts (Vienna).
ÖMZ	Österreichische Musikzeitschrift (1946-).
OY	The Organ Yearbook (1970-).
Pal. Mus.	Paléographie musicale (Solesmes, 1889-).
PGMf	Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, 29 vols. (Berlin, 1873-1905).
Pléiade	Histoire de la musique, ed. Roland-Manuel, 2 vols. (Encyclopédie de la Pléiade: Paris, Gallimard, 1960-1963).
PM	I. Adler, La pratique musicale savante dans quelques communautés juives en Europe aux xvii ^e et xviii ^e siècles (Paris-La Haya, 1966).
P(R)MA	Proceedings of the (Royal) Musical Association (1874-).
RaM	La rassegna musicale (1928-1962).
RBM	Revue belge de musicologie (1946-).
RCG	Revue du chant grégorien (1892-1940).
RdM	Revue de Musicologie (1917-).
Recherches	Recherches sur la musique française classique (1960-).
REJ	Revue des études juives (1880-).
RG	Revue grégorienne (1911-1962).
RGM	Revue et Gazette musicale (1834-1880).
Riemann	Riemann Musik Lexikon, 12. ^e ed., ed. W. Gurlitt, 3 vols. (Maguncia, 1959-1967).
RILM Abstracts	RILM Abstracts of Music Literature / Répertoire international de Littérature musicale (1967-).
RIMF	Revue internationale de musique française (1980-).
RISM	Répertoire international des Sources musicales (Munich y Kassel, 1960-).
RM	La Revue musicale (1920-).
RMI	Rivista musicale italiana (1894-1955).
RRMMA	Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance (Madison, Wisc., 1975-).
S	A. Sendrey, Bibliography of Jewish Music (Nueva York, 1951).
SB	E. Werner, The Sacred Bridge (Londres, 1959).
SIMG	Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft (1899-1914).
SM	Studia musicologica Academiae scientiarum hungaricae (1961-).
SMMA	Summa musicae medii aevi, ed. F. Gennrich, 18 vols. (Langen, 1957-1967).
SMz	Schweizerische Musikzeitung (1861-).

- SPFFBU Sbornik prací filosofické fakulty brněnské university (Boletín de los trabajos de la Facultad de Filosofía de Brno) (1952-).
- SzMw Studien zur Musikwissenschaft (1913-).
- VfMw Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (1885-1914).
- WB A. Weisser, Bibliography of Publications and other Resources on Jewish Music (Nueva York, 1969).
- WCJM Proceedings of the World Congress on Jewish Music (Tel Aviv, 1982).
- ZfMw Zeitschrift für Musikwissenschaft (1918-1935).
- ZIMG Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft (1899-1914).

Prefacio

«La enorme multiplicación de libros en todos los ámbitos de conocimiento es una de las mayores calamidades de nuestro tiempo. Y es uno de los más serios obstáculos a la adquisición de cualquier conocimiento positivo.»

Edgar Poe, *Marginalia*

Cit. por BAUDELAIRE en la introducción a
Nouvelles hist. extraord., 1879, p. VIII.

«Me gustaría hacer musicología. ¿Qué tengo que leer?

—Querido amigo, ¿acaso no ha leído usted la frase de Poe que aparece más arriba? Para responderle sería necesario un libro entero.»

El libro en cuestión es éste.

¿Qué es la musicología?

Desde hace algún tiempo se abusa en exceso de este término. El que escribe un libro para decirnos que le gusta mucho Mozart o el que nos revela que este compositor nació en Salzburgo en 1756 se llama a sí mismo musicólogo; el estudiante de primero que acaba de aprender solfeo anuncia a sus amigos con orgullo que «hace musicología». Desde luego, todo esto es muy poco serio, ya que la musicología es algo muy distinto.

Los alemanes la denominan *Musikwissenschaft*, «ciencia o conocimiento de la música». Y, en efecto, podemos definirla como *la «ciencia que permite ir más allá que lo que nos han precedido en el “conocimiento” de la música y de su historia»*. Vemos así en qué se diferencia de la *historia de la música*, que es simple conocimiento, y de la *musicografía*, que consiste en escribir sobre música sin prejuzgar sobre el contenido de lo que se escribe. No es musicología lo que no aporta *trabajo nuevo y de primera mano a partir de fuentes*, con el resultado de un aumento de conocimientos en relación a lo que existía antes.

Los latinos y anglosajones han preferido el término *musicología* al de *Musikwissenschaft*, y con ello introdujeron un matiz importante, la introducción del *logos* en la cuestión. Y es que *lóγος* no es sólo la «palabra» —podría tratarse tan sólo de charlatanería alrededor de la música (y bien sabe Dios cuánta se da!)—. Es también la «lógica» de las internas ordenaciones, la «comprehensión» de las causas y las relaciones, y por ello la musicología no es sólo una investigación intelectual, sino también una *reflexión* en que se pone en juego, además del conocimiento de la *Musikwissenschaft*, la intuición y la sensibilidad.

Hay mucha palabra impresa en relación con la música que, aunque estimable, no le da derecho al autor a llamarse musicólogo. Recordemos dos aforismos cuyo humor no minimiza su profundidad. Uno de ellos lo cito de memoria y creo que

es del físico Bouasse: «Cada vez que he estudiado la historia de un problema he podido constatar que degeneraba a medida que nos alejábamos de su fuente creyendo profundizar.» El otro es del orientalista H. Pernot: «Verifiquen ustedes todo, incluso lo que les digo yo...» Por mi parte, añadiría el siguiente: «Tengan en cuenta que es deshonesto el tomar como propia la opinión de otro sobre un asunto que uno no conoce por sí mismo.» Y para definir el alcance de esta propuesta hay que precisar que no es vergonzoso expresar una opinión sincera, incluso si va en contra de las ideas admitidas, pero que un juicio que no se apoye en ejemplos precisos y verificables carecerá de valor y no deberá ser tomado más que como lo que es, una simple opinión.

A veces la musicología ha de ponerse en guardia ante una moda invasora, pues si pretende merecer el nombre de «ciencia» tiene que prohibirse los complacientes latiguillos verbales que a veces se imponen y que, aunque en pequeñas dosis resultan incluso divertidos, acaban pronto por resultar exasperantes. Uno de los objetivos de la ciencia es aclarar las cosas complejas, no oscurecer las cosas simples.

Boileau llamaba «gato» a un gato. Podemos dudar legítimamente que haya progreso en reemplazar el gato (¿o la gata?) por «una muestra individualizada de felinidad físicamente estructurada que incluye en el nivel categorial de la especificidad de lo vivido una connotación (o con-notación) ambigua y/o polivalente de los parámetros de la sexualidad», o algo por el estilo. Nos consideramos con derecho de decirles a las Preciosas Ridículas (o a los preciosos no menos ridículos) de finales del siglo xx que van a ser juzgados por el contenido y no por el contenido de sus propuestas, eventualmente traducidos en un idioma comprensible, y que el que se pretende un Einstein puede no ser más que émulo de Pero Grullo. Y como este *Compendio* pretende ser un manual de bibliografía, no debe tomarse a broma el que coloquemos en cabeza de las lecturas útiles del futuro musicólogo —válido para otras profesiones— el ingenioso y muy instructivo panfleto de Robert Beauvais titulado *L'hexagonal tel qu'on le parle* (París, Hachette, 1970). Pondrá en evidencia con crueldad y exactitud muchas obras que se consideran musicológicas.

Cómo hacerse musicólogo

Por lo demás, no se *hace* musicología. Adquirimos poco a poco, gracias a la curiosidad y la experiencia, la mentalidad que hará de nosotros unos musicólogos.

Se puede ser musicólogo de muchas maneras. En última instancia casi podría pretenderse que no es indispensable para ello «saber música». El historiador que se dedica a reconstruir la existencia de un artista, el sociólogo que estudia las condiciones de vida de los músicos en un ámbito determinado, el filólogo que revela las menciones de instrumentos musicales en determinada serie literaria, el bibliotecario que establece el catálogo de una colección de música, todos ellos cumplen una tarea útil para la musicología. Y sin embargo pueden llevar a cabo su labor sin haber leído o escuchado nunca una nota musical. Se trata, si se nos permite la expresión, de la «musicología externa». El peligro es que los que se dediquen a ella lleguen a creer ilusoriamente que este trabajo les cualifica también para intervenir en la musicología «interna», pues para esto la cualificación necesaria es de muy distinta naturaleza. Sólo es accesible para músicos «en parte entera», y

exige de ellos, además de esos conocimientos generales reseñados, el conocimiento profundo de las partituras, el dominio de las técnicas de análisis musical, una formación amplia en solfeo y armonía, es decir, todo lo que se aprende en los conservatorios, pero que no constituye sino una parte insuficiente de la formación específica necesaria.

Un músico medio puede, con poco esfuerzo mental, copiar una partitura inédita, publicarla y declararse musicólogo: se derrumbará su ilusión en el momento en que se encuentre frente a una de las innumerables trampas que esconde este trabajo si no ha adquirido antes los conocimientos necesarios para sortearlas.

De lo que se deduce que el musicólogo completo será aquél capaz de hablar, en un plano de igualdad, de música con sus colegas músicos y de metodología y conocimientos generales con sus colegas universitarios.

Pues, como decía André Pirro, para hacer historia de la música hay que conocer no sólo la historia y la música, sino también filología, filosofía, arqueología, astronomía, física, anatomía, matemáticas, etc., sin olvidar cinco o seis lenguas vivas y un número semejante de lenguas muertas... Como las salidas a esta carrera siguen siendo a pesar de todo muy aleatorias, no debe extrañarnos el escaso número existente de auténticos musicólogos.

La mejor manera de convertirse en musicólogo es, en un principio, amar profundamente la música. A fuerza de escucharla y de leerla comprendemos poco a poco que la música es un arte complejo, en constante evolución tanto en el espíritu como en la letra, y que la sensibilidad, por muy necesaria que sea, no es suficiente para aclarar todos los aspectos. Podemos creer en un momento dado que los profesores de armonía nos han enseñado las leyes de la música, pero más tarde descubriremos que su enseñanza no afecta ya sino a una muy pequeña parte de su historia, y que todo lo que hemos aprendido como absoluto ya no es cierto más que como algo relativo. Abordamos así, progresivamente, un nuevo capítulo, el del análisis histórico —disciplina aún en plena elaboración.

Poco a poco, durante esta evolución, hemos abandonado la brillante cohorte de personajes «muy músicos» para entrar en la aristocracia de los simplemente «músicos». Que siga despierta la curiosidad de espíritu, que subsista el deseo permanente, ante cada texto, de conocer mejor, de comprender mejor todo lo que aclara el significado, bien en el orden de lo anecdótico (biografía, etc.), bien en el explicativo (contextos formales y espirituales, análisis interno de las obras y del lenguaje, etc.), bien en el especulativo (significación social y moral de la obra en su contexto histórico); que se perciba el sinsentido que supone cotidianamente, en música, la aplicación retroactiva de criterios desconocidos en la época en cuestión y que son una moda sólo en la nuestra —pecado capital de nuestro tiempo que podríamos llamar *retropolación*—; que se descubra la necesidad de hacerse, para cada momento histórico, el oído y la mentalidad de la época; que comiencen a plantearse interrogantes individuales y que tengamos un día, a través de las lecturas multiplicadas, la revelación de que todo no ha sido dicho, y que en lo que se ha dicho persisten hiatos y contradicciones que aún dejan espacio a investigaciones personales... Y entonces, pero sólo entonces, puede uno ser un musicólogo.

En ese punto es donde este manual puede, o así lo creemos, prestar un servicio a los estudiantes. Y también a otros, por qué no. Un estudiante no se define ni por la edad ni por la posesión de un carnet de inscrito en una escuela o facultad.

¿Qué leer y cómo leer?

Nunca se ha escrito tanto de historia de la música como en nuestros días, y si el porcentaje útil no es muy alentador, también es cierto que resulta materialmente imposible a un solo ser humano leerlo todo (cálculése el número de horas necesarias en comparación con la duración de una vida humana). Los musicólogos actuales, en su mayor parte, son especialistas, lo que ofrece muchas ventajas. Cada uno de los capítulos que vienen a continuación (y su relación no es exhaustiva) representa un aspecto definitivo de la musicología que exige por sí mismo conocimientos particulares, variables de un capítulo a otro.

Tomemos como ejemplo la historia de la música medieval: sería temerario abordar su estudio en profundidad sin conocer antes el latín, la filología románica, la liturgia secular y monástica, la paleografía literaria y musical (neumática o proporcional, según los casos), la historia general y eclesiástica de la época estudiada, etc. Durante el estudio nos daremos cuenta de que tales textos teóricos exigen recurrir constantemente a la patrística, a la simbólica, a la astronomía, a la acústica pitagórica, a la historia de las consonancias, a la literatura o a la arquitectura: muchas nociones que no han podido ser abordadas aquí y que nos obligan a acudir a obras especializadas: el estudiante puede consultar con utilidad los manuales de la colección «Nouvelle Clio» (P.U.F.)¹ relativos al período que haya elegido.

Además, nadie puede abordar hoy día un estudio en profundidad, sea el que sea, si desconoce lenguas extranjeras y tiene que limitarse a los libros de su idioma materno. No podemos esperar trabajar útilmente en este campo si no somos capaces de desenvolvernos mínimamente en la lectura de tres o cuatro idiomas, entre los que resultan obligatorios el inglés, el alemán y el francés, además del latín si abordamos el estudio de períodos antiguos. «Desenvolverse» no quiere decir poseer un dominio impecable del idioma, sino simplemente ser capaces de captar el sentido global de lo que estamos leyendo y conocer determinados principios lingüísticos que nos permitan eventualmente, deteniéndonos el tiempo que haga falta, profundizar en la comprensión exacta de los pasajes útiles.

Con tal preparación, el estudiante de musicología deberá en primer lugar adquirir nociones generales sobre el conjunto de la historia musical, antes de especializarse en la investigación de un sector determinado. Existe un número considerable de manuales titulados *Historia de la música*. Casi todos son de segunda mano y no sirven más que para una toma de contacto provisional y revisable. Hay docenas y suelen ser intercambiables. En este nivel elemental pueden ser suficientes, para el período clásico (más o menos desde Bach hasta Debussy), los manuales al uso. Hasta no hace mucho no había apenas alguno fiable hacia atrás o hacia delante. Hoy día la situación ha mejorado y el capítulo I nos aportará indicaciones útiles en este sentido. Señalemos que el *Cours d'histoire de la musique* que hemos publicado en Editions Leduc con diversos colaboradores, corresponde en nuestra opinión al nivel aquí definido y tiene la particularidad de que el texto aparece ilustrado con numerosos ejemplos, desarrollados y comentados en estrecha relación con lo escrito.

¹ Editorial Labor publicó un amplio número de volúmenes de esta colección, que en España tenía el nombre de «Nueva Clio».

Queda un último punto, acaso el más importante. *Qué leer* no es suficiente. La utilidad está condicionada por *cómo leer*.

Los métodos varían según los individuos, el objetivo y el nivel del estudio. No pretendemos establecer directivas inamovibles, sino sólo dar algunos consejos prácticos justificados por la experiencia. Cada cual debe adaptarlos según su personalidad.

Anotaciones en un libro

Subraye las frases o las palabras que forman título o resumen, de tal manera que al releer las palabras subrayadas sin tener en cuenta lo demás, obtenga una idea del contenido del párrafo. Pero hágalo sin apresuramiento: un exceso de subrayado no sólo es sucio, es inútil.

EJEMPLO (Lasserre, Plutarco, pp. 26-27):

Si la noticia que sitúa la actividad de *Terpandro* en la composición de sus nomos *alrededor de 670* merece algún crédito, tenemos el derecho y casi la obligación de inferir que en esta época los nomos nacionales, etc. La leyenda le concede, en efecto, el mérito de *dos innovaciones* importantes que ilustran la superioridad de la *lira* sobre la flauta: la composición de los nomos *citaródicos* y el *añadido de tres cuerdas* a la lira.

Si se realizan subrayados de forma adecuada es posible reconstituir las ideas limitándose a la lectura de los fragmentos destacados: «*Terpandro / alrededor de 670 / dos innovaciones / lira / nomos citaródicos / añadido de tres cuerdas.*» Lo que se traduce, sin esfuerzo, como «Terpandro, alrededor de 670, lleva a la práctica dos innovaciones en la lira: los nomos citaródicos y el añadido de tres cuerdas».

Esta manera de proceder es tanto más eficaz cuanto que el *escaso porcentaje de subrayados* aligera el conjunto. Si un pasaje es demasiado largo y demasiado denso, si todas las palabras tienen un valor semejante, no hay que subrayar el texto: basta un *trazo vertical al margen*. Si las ideas se suceden sin aparecer tipográficamente en un texto abigarrado, hay que *titular al margen*: esto facilitará un acceso posterior. En fin, si un pasaje nos parece tan importante como para tener que buscarlo más tarde, lo mejor es hacer una pequeña *tabla anexa personal* en la última página del libro (normalmente, en blanco) y redactar una *ficha de llamada* (cf. *Notas en fichas*).

Notas en cuaderno o en hojas

a) Al principio de una redacción no hay que olvidar reproducir el *título* y la *referencia*. Esta ha de ser suficientemente completa como para que un lector de nuestras notas desprovisto de recuerdo sobre ellas (cualquiera de nosotros puede serlo después de un tiempo) encuentre allí todo lo que necesite.

Un título se indica según una tipografía normalizada que hay que conocer: Apellido (Nombre), *Título exacto y completo* (subrayado), lugar de edición, editor, fecha, página.

Para los artículos de revistas las últimas indicaciones se sustituyen por el nombre de la revista, el número del año (en números romanos), eventualmente el fascículo o cuadernillo, y finalmente la milésima, entre paréntesis. Ejemplo: XIX/4 (1930), lo que significa año décimonoveno, cuarto fascículo, 1930. Además es ya habitual no subrayar el título del artículo, sino sólo el nombre de la revista, porque es ésta lo que habrá que buscar eventualmente en una biblioteca. Es aconsejable en tal caso colocar entre comillas el título del artículo si es continuación de un texto de redacción ambigua.

Las bibliografías profesionales añaden además otras indicaciones (formato, paginación, etc.); podemos prescindir de esto en nuestro uso habitual, pero no si lo exige el carácter de nuestro trabajo (por ejemplo, para una tesis).

b) Hay que evitar las frases en nuestras notas, a menos que se trate de citas textuales entre comillas. *Las notas bien tomadas nunca tienen aspecto abigarrado.* Se escalonan, a menudo en estilo telegráfico, según una disposición espaciada y jerarquizada. Hay que marcar los párrafos, en nuestras notas, al revés de la redacción, empezando más a la izquierda que el texto, a fin de obtener un escalonamiento que facilitará la consulta posterior. Ejemplo:

TÍTULO

Subtítulo

Texto

.

Subtítulo

Texto

.

c) Hay que utilizar abreviaturas expresivas, tales como: = (ser y sus equivalentes), ≠ (no ser), > (dar origen a), < (provenir de), o tradicionales (por ejemplo, clave de sol para «música», etc.).

d) Si tomamos las notas a partir de un libro o un artículo hay que tener cuidado de indicar al margen, a medida que avanza la lectura, el número de página correspondiente: esta precaución facilitará cualquier referencia posterior.

Notas en fichas

Es el tercer estadio, indispensable a partir del momento en que se aborda la investigación personal.

No es lo mismo una ficha destinada a una documentación provisional con un objetivo limitado, y que será destruida después de su utilización (preparación de un artículo o de una obra concreta), que otra de carácter permanente (para eventual consulta en cualquier momento).

a) Fichas provisionales

Por economía pueden utilizarse hojas de papel normal (o dorsos de papel impreso), preferentemente cortados en dos o cuatro. Cada idea, aunque parezca obvia o insignificante, cada referencia, será anotada inmediatamente en una de estas fichas (nunca dos ideas en la misma ficha), y después hay que archivarlas en una caja y dejarlas «reposar». Hay que volverlas a tomar periódicamente y entonces nos daremos cuenta de que muchas son inútiles o inconsistentes: entonces haremos «limpieza» y destruiremos lo que no sirva. La utilidad de este trabajo no es sólo material, ya que prepara el espíritu y evita muchos errores. Cuando el número de fichas parezca suficiente hay que clasificarlas según afinidades en sobres que deberán llevar un título. No hay que desanimarse porque tengamos que modificar a menudo esta clasificación, hasta que los títulos de los sobres correspondan más o menos a las grandes divisiones lógicas del trabajo emprendido. Este trabajo se encontrará para entonces muy cerca ya de su redacción definitiva.

Estas fichas han de ser sumarias, pero también *explicitas*. Al redactarlas hay que tener presente que volveremos a utilizarlas en un orden distinto, que habremos olvidado las circunstancias en que fueron realizadas y que lo que hoy parece evidente nos planteará mañana inextricables interrogaciones. Una abreviatura excesiva, un garabato ilegible, un detalle de referencia olvidado, pueden hacer inutilizable una ficha y llevarnos a lamentar amargamente aquellos pocos segundos ahorrados.

b) Fichas permanentes

En este caso el método es distinto. Ya no hay que trabajar en hojitas de papel, sino sobre fichas de cartulina, cuyo formato ya está normalizado (12,5 × 7,5 cm; se usan a lo ancho), y que escribiremos con cuidado. Cada ficha deberá llevar un título o *encabezamiento* que permita su clasificación alfabética.

El fichero tipo comprende dos series que se complementan: fichero por autores y fichero por materias. El primero está normalizado y es casi automático; la confección del segundo, más difícil, exige mucha perspicacia y un verdadero entrenamiento.

Fichero por autores.—Es exclusivamente un fichero de referencias. A partir del nombre del autor de un libro o de un artículo, que sirve de encabezamiento, tiene que dar la referencia exacta y completa de cada fuente, de la manera en que tenga que citarse según las normas ya expuestas. Todo artículo o libro susceptible de consulta o cita ha de tener su ficha por autor, en especial si no es inmediatamente accesible (este es el caso, sobre todo, de los que no poseemos personalmente, o los que pueden ser clasificados de diversas maneras, y especialmente de revistas clasificadas con la revista misma y no, tras el recorte, según su propio objeto).

Fichero por materias.—La dificultad principal reside aquí en la elección del encabezamiento. Siempre hay que plantearse la siguiente pregunta: «Cuando necesite acceder de nuevo a esta información, ¿en qué palabra voy a pensar?» Hay que evitar las palabras generales: «música, folclore, polifonía», etc., a menos que tengan una particular razón de ser, y en este caso lo mejor es completarlas por un «subencabezamiento» que también podamos clasificar, bien alfabética, bien lógicamente, a continuación del encabezamiento. Si se nos presentan varias palabras, no debemos temer la multiplicación de las fichas de llamada. Por ejemplo, pensemos en una nota sobre la evolución del leitmotiv en Wagner: habrá una ficha *Leitmotiv*, subencabezamiento *Wagner*, y una ficha *Wagner*, subencabezamiento *Leitmotiv*, que envíe a la ficha *Leitmotiv*.

La ficha por materia puede limitarse a indicar una referencia. Es el caso habitual de los ficheros de biblioteca, que puede consultarse como modelo. Pero la verdadera ficha de trabajo tiene que ser *analítica*, es decir, tiene que aportar un resumen de la idea expresada. Normalmente tendrá tres partes:

- el encabezamiento, como título (preferentemente en mayúsculas), seguido eventualmente de un subencabezamiento;
- el análisis, sumario pero explícito, del contenido del artículo o del pasaje que ilustre la idea anunciada en el encabezamiento;
- la referencia; será completa si no hay ficha por autor de la misma obra. Si hay ficha por autor, se podrá resumir y enviar a ésta, pero habrá que anotar como mínimo el nombre del autor, las primeras palabras del título exacto seguidas de puntos suspensivos (lo que permite el recurso a la ficha por autor) y, si procede, la página.

Hay que hacer notar que los nombres de autores se convierten en encabezamiento de materia cuando no se trata de una referencia a sus escritos, sino de ideas que les conciernen.

Clasificación de artículos

Usted recibe o compra revistas y otras publicaciones de música. Su primera medida ha de ser, después de leer un artículo, preguntarse si puede servirle más adelante. No olvide que un asunto que hoy no le interesa puede interesarle mañana. No lo conserve todo: la masa de papel impreso inútil es algo temible. Pero si encuentra un artículo de valor, hay al menos dos métodos principales:

- a) Conserve la revista completa y clasifíquela según la fecha. Pero en este caso no olvide que nunca volverá a encontrar el artículo que le interesa si no lo materializa en una ficha, o mejor, en dos fichas: «autores» y «materias».
- b) No conserve la revista. En tal caso recorte el artículo y colóquelo en un archivo etiquetado que corresponda a la época en cuestión o a la materia de que trate. Pero cuidado: no deje de anotar, en el artículo que ha recortado, la referencia *completa* de la revista; si lo olvida puede lamentarlo más tarde.

Puede darse el caso de que dos artículos interesantes se sigan el uno al otro,

de tal manera que haya que sacrificar uno de ellos. En ese caso no olvide anotar en este último dónde puede encontrar la parte que falta.

Este segundo método es a menudo el más rápido. Además facilita mucho el trabajo posterior. Sin embargo le quita todo valor a las revistas que, una vez agotadas, pueden alcanzar un buen precio.

Cómo redactar. Reglas de presentación

Las normas de mecanografía de un manuscrito de tipo corriente son a menudo tan complejas como para justificar la publicación de auténticos manuales. Uno de los más autorizados es *Le tapuscrit* (recomendaciones para la presentación y mecanografía de trabajos científicos de ciencias humanas), de M. L. Dufour, editado en 1971 por la Escuela de Altos Estudios de ciencias sociales: 131, Boulevard Saint-Michel, 75005 París.

En ocasiones, el manuscrito ha de ser reproducido a partir del original mecanografiado mediante algún procedimiento mecánico, como offset. Es el caso, en Francia, del *Atelier national de reproduction des thèses* de Lille, donde hay normas imperativas de presentación material, sin las cuales puede ser rechazado un manuscrito. En el apéndice puede encontrarse el contenido de la circular redactada al efecto por este organismo.

En lo que se refiere a la propia redacción, sabemos que un trabajo universitario obedece a normas precisas que no son necesariamente arbitrarias. Incluso fuera de este campo, debería observarlas el estudiante en la medida de lo posible, o al menos inspirarse en ellas. A continuación incluimos un extracto de las instrucciones redactadas en 1972, que al parecer continúan vigentes:

Una memoria (o una tesis) supone un trabajo personal de presentación, de documentación, de verificación y de redacción. No serán aceptados trabajos presentados en forma de sinopsis. Cada hecho reseñado debe estar objetivamente probado con apoyo de referencias; una opinión subjetiva personal no puede constituir en ningún caso material de fondo.

Una memoria (o tesis) comienza normalmente con una portada donde aparecen el nombre del estudiante, el título, el nombre del director de la investigación, la naturaleza del trabajo presentado (tesina, doctorado...), el nombre de la Universidad y el año que se presenta la tesis.

Normalmente consta de seis partes:

1. *Prefacio* (de 2 a 3 pp.).—Exponer la razón y los objetivos de la investigación emprendida, el método de trabajo que se ha seguido y los agradecimientos a quienes hayan prestado ayuda.

2. *Cuerpo de la obra*.—Unas 100 pp. para un magisterio de Educación musical (en un año), 100-150 pp. para un magisterio de Musicología (en dos años), 200 para una tesis de Universidad o de tercer ciclo, 500 a 1.000 pp. para una tesis nacional.

Dividase claramente la exposición en libros, partes, capítulos y subcapítulos. La presentación no debe ser abigarrada (que no haya párrafos demasiado largos sin punto y aparte). Subrayar eventualmente las palabras o frases clave. Hay que evitar la paráfrasis, las expre-

siones coloquiales, el pathos pretencioso, las polémicas subjetivas (las discusiones deben tratar de hechos controlables, no de simples opiniones).

Las citas en lenguas extranjeras deben hacerse, en principio, en el texto original, con traducción en nota aparte. No obstante, cuando ello suponga una excesiva longitud, los textos originales podrán ser reproducidos en un apéndice y citar sólo en el cuerpo del texto los fragmentos útiles, en nuestro idioma. El texto original puede reproducirse sin traducción si no aparece más que a modo de referencia, pero deberá ser traducido cuando se inserte en el desarrollo de las ideas; una cita traducida debe poder ser confrontada siempre con su texto original.

Se recomienda igualmente acompañar sistemáticamente los términos técnicos de teoría musical que se salgan de lo corriente de su transliteración en teoría moderna usual. Así, en Rameau, la expresión «dominante-tónica» deberá ir seguida, entre paréntesis, de su traducción (= 7.^a de dominante, o abreviadamente, $\frac{7}{4}$).

Hay que subrayar las expresiones o citas en lenguas extranjeras, así como los nombres de notas musicales (ej.: *sol sostenido*).

No deben tomarse «préstamos» de publicaciones anteriores sin citarlas; y debe hacerse en términos que hagan comprender con exactitud el alcance. Toda supresión, aunque se trate sólo de una palabra, que afecte al cuerpo de una cita, tiene que ser señalada mediante puntos. Cualquier palabra y fragmento de frase añadida a título de comentario ha de aparecer entre corchetes: [...].

Referencias.—Un trabajo universitario debe ser especialmente escrupuloso en este punto. Toda opinión que no sea habitual, así como cualquier fecha o documento que no sea citado por vez primera, ha de ir acompañado de una nota que indique la fuente. Las citas deben ser textuales; si se procede a abreviarlas, los pasajes suprimidos deben ser reemplazados por tres puntos entre paréntesis (...). Han de estar entre comillas, y las comillas, si la cita es amplia, deberán ser repetidas al principio de cada línea. Las notas indican la obra (en abreviatura o no) y obligatoriamente la página o las páginas utilizadas. La referencia íntegra será redactada según una norma precisa (Vid. supra, en *Notas en cuaderno o en hojas*).

La referencia sólo irá en abreviatura cuando se puede encontrar fácilmente el enunciado completo. Las menciones *op. cit.* o *ibíd.* no han de hacer llamada más que a la nota precedente, y no serán nunca resumen de un título que envíe a una nota perdida en las páginas precedentes sin precisar su localización. Las referencias figuran a pie de página, y siempre en la misma página que el texto.

Aparte del caso señalado en *Notas en cuaderno o en hojas*, los títulos de las obras no deben ponerse entre paréntesis más que si queremos llamar la atención sobre los propios términos en que han sido concebidos. Deberán ir *siempre* subrayados.

No es necesario subrayar los nombres de los autores; pero si se desea hacerlo para mayor claridad, habrá que subrayarlos con dos pequeños trazos (versalitas).

Para las obras que no sean de uso corriente conviene indicar las signaturas de las grandes bibliotecas donde puedan consultarse, y en particular las signaturas de la Biblioteca Nacional.

3. *Conclusión* (de 2 a 5 pp.).—Este último capítulo ha de ser tratado con un cuidado especial y debe ser una síntesis que pueda leerse tras la introducción: en ésta se enunciaba el objetivo de las investigaciones y en la conclusión hay que resumir los resultados. Debe ser clara y precisa y bastarse a sí misma.

4. *Bibliografía.*—Este punto es muy importante. Puede subdividirse o no en grupos (sólo cuando es muy abundante y se impone la división). La clasificación será alfabética por autores, y dentro de un mismo autor, por orden cronológico de las obras. Tipografía normalizada (ver más arriba); añadir eventualmente la abreviatura convencional adoptada en las notas.

El Instituto de Musicología de París IV (hoy, UER) ha impuesto una *bibliografía comentada* y ya no acepta trabajos que no respondan a esta exigencia. Cada título debe ir seguido de un breve comentario, que lo mismo puede consistir en unas cuantas palabras que en varias

líneas, y donde debe indicarse su importancia en relación con el trabajo, su grado de autoridad y, de manera precisa, en qué concierne al trabajo presentado. La cita de una obra carece de valor si no se precisan los capítulos y, en lo que se refiere a diccionarios, los artículos.

5. *Índice*.—Sólo son obligatorios para las tesis impresas, pero siempre merecerán consideración si la materia lo aconseja.

6. *Tabla de materias*.—Obligatoria. Debe repetir todos los títulos, incluso los de los subcapítulos, con envío a las páginas. Si hay ilustraciones, ejemplos musicales, etc., serán objeto de un cuadro. Hay que recordar que las ilustraciones han de llevar un comentario explicativo.

Por muy puntillosas que parezcan, estas prescripciones no siempre son convencionales. Además de una tendencia a normalizar las pautas, traducen dos principios fundamentales:

— Por una parte, una regla de honestidad intelectual que consiste en *no exponer nada que no pueda ser verificado*, y para ello hay que suministrar los medios de proceder a esa verificación.

— La segunda es una regla de honestidad moral y consiste en que todo descubrimiento y todo resultado de cualquier investigación, e incluso *toda idea no considerada como de público dominio, y que por lo que sabe el autor no ha sido expresada por primera vez, debe ir acompañada, en su expresión, de la cita de quien la haya expresado con anterioridad*.

Estas dos reglas son esenciales para la dignidad de la musicología y para la de cualquier otra ciencia. No es innecesario recordarlas al comienzo de un *Compendio de musicología*.

Jacques CHAILLEY

Capítulo 1

La investigación musicológica

I. OBRAS DE CARÁCTER GENERAL

Enciclopedias y diccionarios

Por definición, las enciclopedias cubren el conjunto de conocimientos en general o, por extensión, el conjunto de conocimientos propios de una disciplina dada, y contienen al mismo tiempo artículos biográficos y artículos históricos, estéticos y técnicos. Según el uso al que estén destinadas, se presentan de dos maneras: una sistemática y otra alfabética (diccionarios enciclopédicos). Una enciclopedia sistemática, típica y ya clásica, en lo que se refiere a la música, es la así llamada *Encyclopédie de la Musique*, editada bajo la dirección primero de A. Lavignac y después de La Laurencie (París, Delagrave, 1913-1931, con 5 vols. consagrados a la *Historia de la música* y 6 a *Técnica, Estética, Pedagogía*). En buena medida está superada hoy día, pero ciertos capítulos conservan aún su valor. Para paliar la ausencia de índices en esta obra podremos servirnos del realizado parcialmente por R. Bruce en *Notes*, primera serie, t. IV, o de los ficheros por autores y por materias de la BN Mús., donde esta enciclopedia ha sido reseñada analíticamente. Actualmente, este tipo de enciclopedias, destinado al estudio y a la investigación puntual, se enfrenta cada vez más a las enciclopedias clasificadas alfabéticamente, que permiten una búsqueda rápida.

El primero de estos diccionarios enciclopédicos es el *Musikalisches Lexikon* de J. G. Walther (Leipzig, 1732. Reed. en facsímil, Kassel, Bärenreiter, 1968). Durante el siglo siguiente apareció la amplia compilación de G. Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* (Stuttgart, 1835-1842; reed. en facsímil, Hildesheim, G. Olms, 1974) y, hacia finales de siglo, la primera edición del *Dictionary of music and musicians* de G. Grove (Londres, 1878-1889), y el *Musik-Lexikon* de H. Riemann (Leipzig, 1882).

Hoy día dos publicaciones dominan a todas las demás. Una es alemana, pero con colaboración internacional: se trata de *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) publicada bajo la dirección de Friedrich Blume (Cassel, Bärenreiter,

1949-1968, con supl. 1973-1979), con 16 vols. en total, destacable por el cuidado con que ha sido redactada y por la riqueza de sus informaciones bibliográficas. Algunos de sus artículos han aparecido en libro de bolsillo: *Aussereuropäische Musik in Einzeldarstellungen*, *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*, *Musikalische Gattungen in Einzeldarstellungen*, *Musikinstrumente in Einzeldarstellungen*, publicados todos ellos en coedición por Deutsches Taschenbuch Verlag y Bärenreiter. La otra publicación es inglesa, en parte con colaboración internacional, y se trata de una reedición completamente revisada y puesta al día de la enciclopedia de Grove, *The New Grove Dictionary of music and musicians* (Londres, Macmillan, 1980), en 20 vols., la mayor parte de cuyos artículos es excelente. Además, existen enciclopedias de menor tamaño, también con buen nivel. En francés está el *Dictionnaire de la musique* publicado bajo la dirección de Marc Honegger (París, Bordas, 1970-1976) con dos clasificaciones alfabéticas: *Les hommes et les oeuvres* y *Science de la musique*, cada uno en 2 vols. Ya apenas se consulta la tercera edición francesa del *Dictionnaire de musique* de H. Riemann (París, 1931), superado hoy día en casi todo. Pero aún pueden encontrarse artículos valiosos en la *Encyclopédie de la musique* (París, Fasquelle, 1958-1961, 3 vols.). En alemán siguen apareciendo ediciones del *Musik-Lexikon* de H. Riemann (Maguncia, B. Schott's Söhne), con dos clasificaciones alfabéticas: *Personenteil*, 2 vols., y *Sachteil*, 1 vol., con suplemento de la parte biográfica en 2 vols. (1972-1975), publicado bajo la dirección de Wilibald Gurlitt, Hans Heinrich Eggebrecht y Carl Dahlhaus; y una refundición alemana, puesta al día, del *Dictionnaire* de M. Honegger: *Das grosse Lexikon der Musik*, publicado bajo la dirección de M. Honegger y Günther Massenkeil (Friburgo, Herder, 1978-1982) en 8 vols. En inglés hay una 10.ª edición de *The international encyclopedia of music and musicians* de Oscar Thompson, publicada bajo la dirección de N. Slonimsky, R. Sabin y B. Bohle (Nueva York, Dodd, Mea & Co.; Londres, J. M. Dent & Sons, 1975). Los italianos tienen dos enciclopedias musicales: *Enciclopedia della musica*, publicada bajo la dirección de Claudio Sartori (Milán, Ricordi, 1963-1964), en 4 vols., y *La Musica*, publicada bajo la dirección de M. Gatti y A. Basso (Turín, Unione tipografico-editrice torinese, 1966-1971) con dos clasificaciones alfabéticas: *Enciclopedia storica*, en 4 vols., y *Dizionario*, en 2 vols. En España está el *Diccionario de la música Labor*, publicado bajo la dirección de J. Pena, Higinio Anglés y M. Querol (Barcelona, 1954) en 2 vols. En flamenco hay una *Algemene muziek-encyclopédie* publicada por A. Corbet y W. Papp (Amberes, Zuid-nederlands uitgeverij, 1957-1969) en 6 vols., y en sueco un *Soblmans musiklexikon*, cuya segunda edición era de 1975-1979, Estocolmo, en 5 vols.

Para una búsqueda rápida a veces son preferibles enciclopedias más simples, en 1 ó 2 vols., que se dirigen sobre todo al gran público, aunque estén redactadas con seriedad, como el *Oxford companion to music*, 10.ª edición ed. por P. A. Scholes (Londres, Oxford Univ. Press, 1970), el *Brockhaus-Riemann Musik-Lexikon* editado por C. Dahlhaus y H. Eggebrecht (Wiesbaden, Brockhaus; Maguncia, Schott, 1978-1979) o el *Larousse de la musique* (París, Larousse, 1982) en 2 vols.¹

¹ En España se han recuperado en los últimos tiempos algunas viejas publicaciones: el *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, de Baltasar Saldoni (ed. facsímil de la primera —1868-1881— por Jacinto Torres, director del Centro de Documentación Musical, publicada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, 4 vols.);

Junto a todas estas enciclopedias existen diccionarios limitados a un campo particular. Son, principalmente: los diccionarios de teoría y técnica musicales, los diccionarios políglotas de términos musicales, los diccionarios biográficos y los diccionarios especiales.

El diccionario más antiguo de teoría musical es el de Tinctoris, *Terminorum musicae deffinitorium* (Nápoles, ca 1475; reed. en los *Scriptores* de Coussemaker, de la que existe traducción alemana en los *Jahrbücher für Musikwissenschaft*, t. I, 1863, de Chrysander, por H. Bellermann; reed. con traducción francesa por A. Machebey, París, Richard-Masse, 1951; reed. en facsímil, Nueva York, Broude Brothers, ca 1969). Al principio del siglo XVIII apareció el *Dictionnaire de musique* de Sébastien de Brossard (París, C. Ballard, 1703; reed. en facsímil, Hilversum, F. Knuf, 1966; 6.ª ed., Amsterdam, P. Mortier, sin fecha). En 1768 apareció el *Dictionnaire de musique* de J.-J. Rousseau (París, Yve Duchesne; reed. en facsímil, Hildesheim, G. Olms; Nueva York, Johnson, reimpresión, 1969; fueron numerosas las reediciones hasta 1821). En la actualidad se puede recurrir aún al *Dictionnaire pratique et historique de la musique* de Michel Brenet (París, Colin, 1926; edición española, aumentada, Barcelona, Iberia-Joaquín Gil, 1946), sin bibliografía, pero excelente. Sin embargo, resulta más útil el *Harvard dictionary of music* publicado por W. Apel (Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1941), precioso instrumento de trabajo dotado de una buena bibliografía (que habría que poner al día) al final de los artículos. Para los que se interesan en las fuentes de la terminología musical, señalemos un *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* publicado bajo la dirección de Hans Heinrich Eggebrecht (Wiesbaden, F. Steiner, comenzó a aparecer en 1972), que suministra, para cada término, la totalidad de sus fuentes.

Los diccionarios de términos musicales con su traducción en diversas lenguas son indispensables para los estudiantes e investigadores, pues se trata de términos que a menudo no aparecen en los diccionarios de carácter general. El más importante es el *Terminorum musicae index septem linguis redactus... / Diccionario políglota de la terminología musical* (Budapest, Akadémiai Kiado; Cassel, Bärenreiter, 1978), en alemán, inglés, español, francés, húngaro, italiano y ruso, en una sola clasificación alfabética, excepto para los caracteres cirílicos. También hay un diccionario políglota de términos musicales en 12 idiomas: C. D. Grigg, *Music translation dictionary* (Westport, Conn., Greenwood Press, 1978), pero contiene algunos errores. Para los términos puramente musicales actuales podemos utilizar el *Lexique musical international / International vocabulary of music* (París, Ed. musicales

el vol. I del «Legado Barbieri», *Biografías y documentos sobre Música y Músicos Españoles*, de Francisco Asenjo Barbieri (ed. de Emilio Casares, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1986). Acaba de aparecer el vol. II del Legado Barbieri, que incluye papeles de capillas reales, folclore, danza, organología y un amplio epistolario con más de 3.000 cartas de personalidades de la España y la Europa de su tiempo. Esta edición ha sido dirigida también por Emilio Casares y publicada por la Fundación Banco Exterior. Es importante reseñar que en estos momentos se prepara la edición de un amplio diccionario sobre la música y los músicos españoles, portugueses e iberoamericanos, apoyada por el Ministerio de Cultura (a través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, INAEM) y la Sociedad General de Autores de España. Esta obra contará con más de doscientos colaboradores, y se pretende exhaustiva. Aparecerá en 1991 ó 1992 y es dirigida por Emilio Casares, José López-Caló e Ismael Fernández de la Cuesta. Además, hay que citar dos enciclopedias (no alfabéticas) dirigidas al gran público y de considerable rigor en general: la *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores* y la *Enciclopedia Salvat de los Grandes Temas de la Música* (la primera 5 vols. y 100 discos LP; la segunda 4 vols. y 60 discos LP).

transatlánticas, 1979). En fin, señalemos, para los que posean buenos conocimientos de alemán o de inglés, el *Dictionary of terms in music. English-German / German-English. Wörterbuch Musik...*, 2.ª ed., de Horst Leuchtmann (Munich, Verl. Dokumentation, 1977), especialmente rico en términos musicales históricos, y muy seguro.

En 1740 J. Mattheson publicó en Hamburgo el primero de nuestros grandes diccionarios biográficos universales, con el título de *Grundlage einer Ehrenpforte* (reed. aumentada con los complementos preparados por el propio autor, por M. Schneider, Berlín, Liepmannssohn, 1910; reed. en facsímil, Cassel, Bärenreiter, 1969). En 1790-1792 apareció el *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* de E. L. Gerber (Leipzig, Breitkopf, 2 vols.), al que siguió una segunda edición, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* (Leipzig, Kühnel, 1812-1814, 4 vols.; reed. de las dos ediciones en facsímil, Graz, Akad. Druck- und Verlagsanstalt, 1964-1967). El *Dictionnaire historique des musiciens* de A.-E. Choron y F. Fayolle (París, Valade, 1810-1811, 2.ª ed., 1817; reed. en facsímil, Hildesheim, G. Olms, 1970), ha tomado muchas cosas de aquél, al tiempo que aportaba nuevos elementos en lo que se refiere a músicos franceses de la época. Estas biografías han sido vueltas a utilizar en 1835-1844 por F.-J. Fétis en su *Biographie universelle des musiciens* (París, Firmin-Didot, 2.ª edición aumentada, 1860-1865, 8 vols.; con supl. por A. Pougin, 1878-1880; todo ello reeditado en facsímil, Bruselas, Ed. Culture et civilisation, 1972), obra que aún hoy día es útil, sobre todo en lo referente al siglo XIX, a pesar de determinadas inexactitudes. En nuestros días se tiende a buscar las noticias biográficas en las enciclopedias más que en los diccionarios biográficos. Sin embargo, es a menudo utilizado el *Dizionario universale dei musicisti* de Carlo Schmidt (Milán, Sansogno, 1937-1938, 2 vols., y supl. 1938) y el *Baker's biographical dictionary of musicians*, 6.ª ed., revisada por Nicolas Slonimsky (Nueva York, Schirmer; Londres, Collier Macmillan, 1978), con noticias breves, pero muy numerosas. Encontrar información sobre músicos y compositores actuales no es siempre fácil. Se puede consultar en especial Kenneth Thompson, *A Dictionary of twentieth-century composers (1911-1971)* (Londres, Faber & Faber, 1971), John Vinton, *Dictionary of contemporary music* (Nueva York, E. P. Dutton, 1974) y David Ewen, *Musicians since 1900. Performers in concert and opera* (Nueva York, H. W. Wilson, 1978). Los *Who's who* proporcionan a menudo útiles informaciones (aunque hay que consultarlos con prudencia), como el *International who's who in music and musicians' directory*, 9.ª ed. (Cambridge, International biographical centre, 1980).

Algunos diccionarios biográficos se limitan a los músicos de un solo país o región. Entre ellos podemos destacar los siguientes: Inglaterra: J. Pulver, *A biographical dictionary of old English music* (Londres, Paul, Trech, Trubner, 1927), y Philipp H. Highfill, *A biographical dictionary of actors, actress, musicians, dancers, managers and other stage personal in London, 1600-1800* (Carbondal, Southern Illinois Univ. Press, 1973 y sigs.); Bélgica: R. Vannes, *Dictionnaire des musiciens (compositeurs)* (Bruselas, Larcier, sin fecha); España (Portugal, América Latina): F. Pedrell, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música* (Barcelona, 1894-1897, pero no comprende más que las letras A-F). Estados Unidos: *The American society of composers, authors and publishers biographical dictionary of composers, authors and publishers*, 3.ª ed., bajo la dirección de Lynn Farnol Group

(Nueva York, ASCAP, 1966)²; Renania: *Rheinsche Musiker*, publicado bajo la dirección de K. G. Fellerer (Colonias, A. Volk, 1960 y sigs.); Polonia: W. Sowinski, *Les musiciens polonais et slaves* (París, Le Clerc, 1857), y A. Chybinski, *Słownik muzyków dawnej polski do roku 1880* (Cracovia, Polskie wydawnictwo muzyczne, 1949); Portugal: E. Vieira, *Dicionario biographico de musicos portugueses* (Lisboa, 1900-1904, 2 vols.), y E. Amorim, *Diccionario biographico de musicos do norte de Portugal* (Oporto, Maranus, 1935); Suiza: W. Schuh y E. Refardt, *Schweizer Musiklexikon* (Zurich, Atlantis-Verl., 1939); Checoslovaquia: *Cesko slovenský hudební slovník* (Praga, Státní hudební vydavatelství, 1963-1965); URSS: G. Bernandt y A. Dolhanski, *Sovetskie kompozitory* (Moscú, Sovetski kompositor, 1957).

Los diccionarios especiales más utilizados son los que se refieren al teatro y a la organología. El *Dictionnaire des opéras*, que ha servido de punto de partida a los diccionarios actuales, es obra de F. Clément y P. Larousse (1.ª ed., 1867-1869; ed. rev. de A. Pougin, París, Larousse, 1905) y resulta aún indispensable a pesar de sus imperfecciones. El *Opern-Handbuch* de H. Riemann (Leipzig, H. Seemann, ca 1886, con supl. 1887-1893) aportó algunos elementos nuevos. Con los *Annals of opera, 1597-1940*, 2.ª ed., de A. Loewenberg, disponemos de un diccionario muy seguro, de gran valor, pero muy selectivo. El diccionario de ópera más completo en la actualidad es el de Franz Stieger, *Opernlexikon* (Tutzing, H. Schneider, 1975-1981, con suplementos posteriores) en 9 vols. (por títulos, compositores, libretistas). Y, en fin, la *Enciclopedia dello spettacolo*, dir. por S. d'Amico (Roma, Le Maschere, 1954-1968), en 11 vols., aporta en sus artículos especialmente bien documentados y redactados gran cantidad de preciosa información relativa al teatro lírico, el cine y en general todos los espectáculos. Más modestos, pero de fácil y útil manejo, son, entre otros: *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, ed. por Harold Rosenthal y John Warrack, 2.ª ed., 2.ª reimpr. (Londres, Oxford Univ. Press, 1983); la edición puesta al día de *The complete opera book*, que su autor, Gustave Kobbé, no pudo concluir al fallecer en 1918, y cuya última edición, que tengamos noticia, es de 1976 (establecida y revisada por el conde de Harewood); hay traducción francesa, con el título de *Tout l'opéra*, París, Bouquins, Robert Laffont, 1983, con títulos posteriores incluso a la edición de 1976. No es un diccionario, sino una serie de reseñas por períodos y escuelas nacionales. Tampoco es un diccionario la obra de François-René Tranchefort *L'Opéra* (2 vols.: 1, *D'Orfeo à Tristan*; 2, *De Tristan à nos jours*) (París, Ed. du Seuil, Points, 1.ª ed. 1978)³.

El instrumento de trabajo clásico en organología es el *Lexikon der musikinstrumente* de Curt Sachs (Berlín, J. Bard, 1913; reed. en facsímil, Hildesheim, G. Olms, 1962). También se utiliza el de Sibyl Marcuse, *Musical instruments, a comprehensive dictionary* (Nueva York, Doubleday, 1964). Sobre los constructores franceses disponemos del libro de Constantin Pierre *Les facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale* (París, 1893; reed. en facsímil, Ginebra, Minkoff, 1971). Para los luthiers en general existen numerosos diccionarios especiales: Willibald Leo von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher...*, 4.ª ed. (Frankfurt del Main, Frankfurter Verlags-Anstalt, 1922; reed. en facsímil de la 6.ª ed., Nueva

² En 1986 apareció el *New Grove Dictionary of American Music*, edición H. W. Hitchcock y S. Sadie, 4 vols., Macmillan Press, Londres y Nueva York, con amplia nómina de colaboradores.

³ Versión española en 1 vol.: Taurus, Madrid, 1986.

York, Kraus, 1969), al mismo tiempo historia y diccionario; René Vannes, *Dictionnaire universel des luthiers...*, ed. rev. y aum. (Bruselas, Les Amis de la musique, 1951-1959); Henri Poidras, *Dictionnaire des luthiers anciens et modernes*, 2.ª ed. (Ruán, Imp. de la Vicomté, 1930). Los fabricantes de instrumentos de teclado han merecido buenos diccionarios: Donald H. Boalch, *Makers of the harpsichord and clavichord, 1440 to 1840* (Londres, G. Ronald, 1956); Colombe Somoyault-Verlet, *Les facteurs de clavecin parisiens, notices biographiques et documents (1550-1793)* (París, Soc. française de Musicologie, 1966) y, en lo que se refiere a los organistas franceses, P. de Fleury, *Dictionnaire biographique des facteurs d'orgues nés ou ayant travaillé en France* (París, Office général de la Musique, 1926). Igualmente, en lo relativo a fabricantes de instrumentos de viento, tenemos Lindesay Graham Langwill, *An index of musical windinstrument makers*, 3.ª ed. (Edimburgo, L. G. Langwill, 1972).

A estos diccionarios hay que añadir los relativos a editores e impresores de música. Para Francia disponemos del *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. I: *Des origines à environ 1820*, de A. Devriès y F. Lesure (Ginebra, Minkoff, 1979), inapreciable para la cronología de la música francesa⁴.

Podemos encontrar una lista más detallada de diccionarios y enciclopedias tanto en la bibliografía de James B. Coover, *Music lexicography*, 3.ª ed. (Carlisle, Pa., Carlisle books, 1971, con supl. en la revista *Notes*, XXX, 1973-1974, n.º 3), como en el artículo «Lexika der Musik», de H. H. Eggebrecht, en *MGG*, VIII (1960), col. 685-699, o en el artículo, más al día, de J. B. Coover, *Dictionaries and encyclopedias of music*, en el *New Grove*, V (1980), pp. 430-459.

Historias de la música

Entre las numerosísimas historias de la música que se le ofrecen, el estudiante deberá distinguir con cuidado entre las obras científicas y las obras de divulgación. Sólo las primeras son adecuadas para suministrarle una documentación suficientemente segura y detallada. Sin embargo, para una primera aproximación, podrá utilizar obras más breves como la excelente *The Concise Oxford history of music*, de Gerald Abraham (Londres, Oxford University Press, 1979) o la *Histoire de la musique. La musique occidentale du Moyen Age à nos jours*, publicada bajo la dirección de M.-Cl. Beltrando-Patier (París, Bordas, 1982), sin igual, con excelentes capítulos. Igualmente, los 20 volúmenes de la *Histoire de la musique*, publicados bajo la dirección de R. Goldron, y después de Fr. Vaudou y D. Handman (Lausana, Ed. Rencontre, 1965-1967), destinados al gran público culto, aportarán interesantes elementos de trabajo o de reflexión. Pero el estudiante tiene sobre todo que acudir a las obras de primera mano y a las grandes síntesis científicas que se indican a continuación.

Las grandes historias de la música pueden repartirse en cuatro grupos: los tratados antiguos de los siglos XVIII y XIX, los tratados generales actuales, las historias especiales de un país o una época y los manuales. Habría que añadir las historias a través de los textos musicales y las historias a través de la iconografía, así como las cronologías y los atlas de música.

⁴ Macmillan, dentro de los *New Grove*, tiene una obra en 3 vols. sobre instrumentos.

Los tratados antiguos constituyen fuentes indispensables para el investigador. Para el siglo XVIII disponemos de las historias de J. Hawkins, *A general history of the science and practice of music* (Londres, 1776; reed. en facsímil, Graz, Akad. Druck- und Verlagsanstalt, 1969), y de C. Burney, *A general history of music* (Londres, 1776-1789; reed. en facsímil, *ibid.*, 1978), ambas en inglés; en francés: de P. Bourdelot y J. Bonnet, *Histoire de la musique et de ses effets* (París, 1715; reed. en facsímil, Ginebra, Slatkine, 1969); de Ch.-H. de Blainville, *Histoire générale critique et philologique de la musique* (París, 1767; reed. en facsímil, Ginebra, Minkoff, 1972); de J.-B. de la Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, (París, 1780; reed. en facsímil, Graz, Akad. Druck- und Verlagsanstalt, 1978); en alemán: de J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 1788-1801; reed. en facsímil, *ibid.*, 1967). Con el tiempo, las historias de la música se hacen menos literarias y más rigurosas; la principal en la segunda mitad del siglo XIX es la de A. W. Ambros, *Geschichte der Musik* (Leipzig, 1862-1878; 3.ª ed., Leipzig, 1887-1911; reed. en facsímil, Hildesheim, Olms, 1968; índice de W. Bäumker, 1882; con supl. para el período posterior al siglo XVI de W. Lanhaus, *Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts*, Leipzig, 1884-1887). Finalmente, a comienzos del siglo XX aparecen la *Oxford history of music* (Londres, 1901-1905) y el *Handbuch der Musikgeschichte* de Hugo Riemann (Leipzig, 1904-1913; reed. en facsímil, Nueva York, Johnson reprint, 1971-1972).

Las grandes síntesis históricas actuales, obras todas ellas de la colaboración de un equipo de musicólogos, comenzaron a aparecer en el período de entreguerras. Han cumplido un papel especialmente importante el *Handbuch der Musikgeschichte*, publicado bajo la dirección de Guido Adler (Berlín, 1914; 2.ª ed., 1930; reed. en facsímil de esta última, Tutzing, H. Schneider, 1962, y en libro de bolsillo, Munich, Deutscher Taschenbuch-Verlag; Cassel, Bärenreiter, 1975) y el *Handbuch der Musikwissenschaft* (adviértase el cambio de terminología que establece el paso desde el punto de vista simplemente histórico a un conocimiento que engloba todos los aspectos de la música), publicado bajo la dirección de Ernst Bücken (Potsdam, Athenaeon, 1928-1936; reed. en facsímil, Nueva York, Musurgia, 1949-1950) en 10 vols., que cubre la historia de la música, las formas y los géneros, la interpretación, los instrumentos y las músicas no europeas. Se trata, en este caso, de una obra a mitad de camino entre la historia y la enciclopedia. Desde entonces han aparecido otras grandes historias de la música. En Estados Unidos apareció la *Norton history of music*, publicada bajo la dirección de P. H. Lang (Nueva York, Norton, vol. I: C. Sachs, *The rise of music in the ancient world, East and West*, 1943; vol. II: G. Reese, *Music in the Middle Ages*, 1942; vol. III: G. Reese, *Music in the Renaissance*, 1954; vol. IV: M. F. Bukofzer, *Music in the baroque era*, 1947; vol. V: D. Heartz, *Music in the classic era*; vol. VI: A. Einstein, *Music in the romantic era*, 1947; vol. VII: W. W. Austin, *Music in the 20th century from Debussy through Stravinsky*, 1966. Se trata de una obra a veces desigual, que olvida determinados aspectos de las músicas nacionales de algunos períodos, pero que resulta preciosa por la riqueza bibliográfica de sus volúmenes, especialmente los dedicados a la Edad Media y el Renacimiento⁵.

⁵ Algunos de estos volúmenes están en versión española: el IV (Alianza Música, n.º 30), el VI (id., n.º 26), el VII (Taurus, Ensayistas, 255-6, 2 vols.).

Otra síntesis de gran valor es la inglesa *New Oxford history of music* (Londres, Oxford University Press, vol. I: E. Wellesz, *Ancient and oriental music*, 1957; vol. II: A. Hughes, *Early medieval music up to 1300*, 1954; vol. III: A. Hughes y G. Abraham, *Ars nova and the Renaissance (1300-1540)*, 1968; vol. IV: G. Abraham, *The age of Humanism (1540-1630)*, 1968; vol. V: A. Lewis y N. Fortune, *Opera and church music, 1630-1750*, 1975; vol. VI (en preparación): *The growth of instrumental music, 1630-1750*; vol. VII: E. Wellesz y Fr. Sternfeld, *The age of enlightenment, 1745-1790*, 1973; vol. VIII: G. Abraham, *The age of Beethoven, 1790-1830*, 1982; vol. IX: G. Abraham, *Romanticism*, 1987; vol. X: M. Cooper, *The modern age, 1890-1960*. Está prevista también la aparición de un undécimo volumen con tablas cronológicas, bibliografías e índices. Cada volumen está escrito por un grupo de musicólogos y es la mejor de las historias de la música actuales.

En Francia hay una *Histoire de la musique* publicada bajo la dirección de Roland-Manuel (París, Gallimard, 1960-1963, 2 vols.), redactada por excelentes especialistas, de un gran valor documental, especialmente en lo que se refiere al tomo I. En Alemania ha empezado a aparecer un *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* bajo la dirección de C. Dahlhaus (Wiesbaden, Athenaion; Laaber, Laaber-Verl., 1980 y sigs.), más histórica que enciclopédica y cuya intención es renovar el *Handbuch der Musikwissenschaft* de Bücken (vid. más arriba). Ya han aparecido los volúmenes IV: W. Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, 1981; VI: C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 1980; X: C. Dahlhaus y H. de la Motte-Haber, *Systematische Musikwissenschaft*, 1982. Se trata de un acercamiento histórico desde el punto de vista sociológico, institucional y estético, sin olvidar las obras musicales mismas, si bien los franceses se quejan de que se olvida en buena medida la música de su país⁶.

Junto a estas obras el estudiante puede utilizar también determinados manuales de calidad que presentan la materia tratada bajo una forma resumida, con amplia referencia bibliográfica. Citemos, entre los que existen, dos en inglés: Donald J. Grout, *A history of Western Music*, ed. rev. (Nueva York, Norton, 1973)⁷; y A. Harman, A. Milner y W. Mellers, *Man and his music. The story of musical experience in the West* (Londres, Barrie & Rockliff, 2.ª ed., 1962).

Las historias especiales están generalmente consagradas bien a la música de un país, de una ciudad o de un pueblo, bien a la de un período o un género musical. Entre las primeras disponemos, para los Países Bajos, de la *Geschiednis van de muziek in de Nederlanden* de C. Van den Borren (Ámberes, Nederlandsche boekhandel, 1958-1951, 2 vols.), obra que, en realidad, hace referencia a la historia musical de toda la Europa occidental durante varios siglos; para Austria, de la *Musikgeschichte Oesterreichs* de R. Flotzinger y G. Gruber (Graz, Styria, 1977-1979,

⁶ Otra importante empresa en este sentido es la *Historia de la música* de la Sociedad Italiana de Musicología, que en España ha sido publicada por Turner Música en 12 vols.: La música en la cultura griega y romana (Giovanni Comotti); El Medioevo, 2 vols. (Giulio Cattin y F. Alberto Gallo); La Época del Humanismo y del Renacimiento (Claudio Gallico); El siglo xv (Lorenzo Bianconi); La época de Bach y Haendel (Alberto Basso); La época de Mozart y Beethoven (Giorgio Pestelli); El siglo xix, 2 vols. (Renati di Benedetto y Claudio Casini); El siglo xx, 3 vols. (Guido Salvetti, Gianfranco Vinay y Andre Lanza). La obra ha sido coordinada por Alberto Basso, Presidente de la Sociedad Italiana de Musicología. La edición española se ha realizado con la coordinación y revisión de Andrés Ruiz Tarazona. El original es de la E. D. T. Edizioni, de Turín.

⁷ Versión española: Alianza Música, números 15 y 16, 1990, 2 vols.

2 vols.); para Francia en los siglos xvii y xviii, de J. R. Anthony, *La musique en France à l'époque baroque, de Beaujoyeux à Rameau* (París, Flammarion, 1981; original en inglés); para la música bizantina, de E. Wellesz, *A History of Byzantine music and hymnography*, 3.ª ed. (Oxford, Clarendon Press, 1963); para la música judía, de E. Werner, *The Sacred bridge* (Nueva York, Columbia University Press, 1959), por sólo citar algunos. En lo que se refiere a las historias de los grandes períodos de la música, como la *Histoire de la musique de la fin du xve siècle à la fin du xvie siècle*, de A. Pirro (París, Laurens, 1936), *La musica vocale nel Rinascimento... in Italia nei secoli xv e xvi*, de Fr. Luisi (Turín, Ed. RAI, 1977), las hallaremos mencionadas en los capítulos siguientes. Finalmente, la historia de los grandes géneros musicales aparece tratada en profundidad en obras como: Fr. Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik* (Kassel, Bärenreiter, 1965), o la *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, publicada bajo la dirección de K. G. Fellerer (*ibid.*, 1972-1976, 2 vols.), o la *Encyclopédie des musique sacrées*, edición de J. Porte (París, Laberge-rie, 1968-1970, 3 vols. y 1 álbum de discos), o la *Storia dell'opera* de G. Barblan y A. Basso (Turín, Unione tipografico-editrice torinese, 1977, 6 vols.).

Además hay otra categoría de historias de la música más especialmente destinadas a los estudiantes y profesores, las historias a través de los textos musicales. Las primeras incluían tan sólo textos muy breves o fragmentos, como la *Geschichte der Musik in Beispielen* de A. Schering (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1931; reimpr. en Nueva York, Broude, 1950) o la *Historical anthology of music* de A. T. Davison y W. Apel (vol. I, 2.ª ed., Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1949; vol. II, *ibid.*, 1950). Más tarde se pretendió ofrecer a los usuarios textos musicales de mayor importancia y así nació *Das Musikwerk, eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte*, editado bajo la dirección de K. G. Fellerer (Colonias, A. Volk, 1950-1976, 47 vols. más índices; versión inglesa con el título *Anthology of music*). El *Cours d'histoire de la musique* de J. Chailley y colaboradores (Leduc, citado en el Prefacio, Qué leer y cómo leer), aparece acompañado por muchos ejemplos, comentados en relación con el curso propiamente dicho.

En razón de la importancia que han adquirido en musicología los documentos iconográficos, han aparecido diversas historias a través de la iconografía, como la de P. H. Lang y O. Bettmann, *A pictorial history of music* (Nueva York, Norton, 1960). La documentación iconográfica más rica la suministra hoy día la *Musikgeschichte in Bildern* publicada bajo la dirección de H. Bessler y M. Schneider, y más tarde de W. Bachmann (Leipzig, Deutscher Verlag für Musik; en Occidente, B. Schott, Maguncia, 1961 y sigs.; 17 vols. aparecidos hacia comienzos de 1983). Bajo el patrocinio del *Répertoire international de l'iconographie musicale* (RIdIM) ha comenzado a aparecer una colección: *Musik und Musiker im Bild, ikonologische Studien*, editado bajo la dirección de W. Salmen (Munich, E. Katbichler, 1977 y sigs.). En Francia puede encontrarse la colección *Iconographie musicale*, editada por F. Lesure (Ginebra, Minkoff, 1972 y sigs.; 7 vols. aparecidos hacia comienzos de 1983).

A menudo, el estudiante deberá situar un acontecimiento u obra musicales en su contexto histórico, artístico, literario y político. Lo habrá de hacer auxiliado por cronologías. Podrá encontrar una en el tomo II de la *Histoire de la musique* dirigida por Roland-Manuel (vid. supra). Igualmente, para una consulta sucinta podrá recurrir a la colección «Que sais-je?», n.º 1333: N. Dufourcq, M. Benoît y B. Gagnepain, *Les grandes dates de la musique*, 2.ª ed. (París, PUF, 1976). Además, podrá disponer

de cronologías más detalladas como las de A. Schering, *Tabellen zur Musikgeschichte*, 5.ª ed. (Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1962), la de N. Slonimsky, *Music since 1900*, 4.ª ed. (Nueva York, CH. Scribners's sons, 1971) o la de P. E. Eisler, *World chronology of music history*, vol. I (hasta 1594), vol. II (1594-1684) (Nueva York, Oceana, 1972-1973).

En fin, puede ser cómodo utilizar los datos musicales expuestos en forma de atlas: *Atlas historique de la musique* de P. Collaer y A. van der Linden (París, Elsevier, 1960; ed. inglesa, Londres, Harrap, 1968) o el de U. Michels, *Atlas zur Musik, Tafeln und Texte*, 4.ª ed. (Kassel, Bärenreiter; Deutscher Taschenbuch-Verl., 1979 y 1985, 2 vols.)⁸.

Hoy día no existen bibliografías puestas al día de las historias de la música. Podrá consultarse el capítulo «Histories and chronologies» de V. Duckles, *Music reference and research materials*, pp. 95-120 (Nueva York, 1974), que habrá que completar, en lo que se refiere a las historias de la música aparecidas después de 1973, con ayuda de bibliografías nacionales de diferentes países.

Simone WALLON

II. BIBLIOTECAS Y ARCHIVOS⁹

Para informarse sobre las bibliotecas francesas en general, el investigador tiene a su disposición un *Répertoire des bibliothèques et organismes de documentation*, ed. rev. y aum. (París, BN, 1971 y supl. 1973) que suministra para cada biblioteca o centro la información práctica (dirección, condiciones de admisión, horario al público, servicio reprográfico) y científica (situación de los catálogos, estadísticas, composición de los fondos, histórica, especialización...), que es necesaria según las características y el cometido. La obra más completa sobre las bibliotecas francesas en general es la de André Chauler, *Bibliothèques et archives: comment se documenter?*, 2.ª ed. (París, Institut national de la Recherche pédagogique, 1980), pp. 1-195.

Para las bibliotecas musicales o los fondos musicales aislados de las bibliotecas de todos los países, existe una guía internacional (en proceso de realización): Rita Banton, *Directory of music research libraries* (Iowa City, University of Iowa; después Cassel, Bärenreiter, 1967 y sigs.). Los fondos franceses aparecen descritos en el tomo III, pp. 58-135.

Las bibliotecas musicales parisienses comprenden esencialmente: la sección musical de la Biblioteca Nacional, las bibliotecas del Conservatorio y de la Ópera (entre las tres forman el Departamento de Música de la BN), los fondos musicales de las bibliotecas del Arsenal, Santa Genoveva, Mazarino y la biblioteca municipal de Versalles; las bibliotecas de Musicología de la UER, de Radio-France, de la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música (SACEM), por no referirnos

⁸ En español existe el vol. I del *Atlas de música* de Ulrich Michels de 1977 (Deutsche Taschenbuch Verlag GmbH & Co., de Munich), en Alianza Atlas, n.º 1 (Madrid, 1982).

⁹ El artículo sobre «Bibliotecas y archivos» hace una amplia referencia a los archivos y bibliotecas francesas en la medida en que ha sido traducido de un original francés. Se reproduce sin alteraciones.

a las colecciones privadas de Mme. H. Gouin, de MM. A. Meyer (†), J. Chailley, etc.

La sección musical de la BN se compone de manuscritos (posteriores al siglo xvi en la mayor parte) y de impresos (a partir de la invención de la imprenta), de música y de libros sobre música. Constituida en sus orígenes por la antigua subserie Vm del Departamento de Impresos (y enriquecida desde entonces), esta sección está lejos de albergar la totalidad de las obras musicales conservadas en la BN: el Departamento de Impresos y sobre todo el Departamento de Manuscritos conservan un gran número de ellos. Para la búsqueda en los catálogos bastante complejos de estos dos departamentos, consúltese el *Répertoire des bibliothèques* reseñado más arriba. Para el fondo musical propiamente dicho (sección del Departamento de la Música) se dispone del *Catalogue des fonds de musique ancienne* (anterior a 1750), de la *Bibliothèque Nationale*, de Jules Ecorcheville, París, 1910-1914, 8 vols. (describe los impresos y los manuscritos musicales, y se pueden encontrar también allí obras teóricas antiguas de la música y de los impresos musicales), del *Catalogue de la musique imprimé avant 1800 conservé dans les bibliothèques publiques de Paris*, redactado por François Lesure (París, BN, 1981) —precioso catálogo colectivo, pero que deja de lado las obras teóricas, la música en colecciones y la música manuscrita— y ficheros puestos al día: autores (de música, de libros, y en algunos casos de artículos de revistas analizadas), anónimos, periódicos, materias (por una parte para la música, por otra para los libros), iconografía (retratos y documentos), títulos e incipit, autores de letras, ilustradores, y ficheros que corresponden a los antiguos fondos del Conservatorio reunido en 1964 al de la BN, entre los que hay ficheros de grabados, de libretos, etc. Recientemente, dos importantes colecciones han enriquecido los fondos musicales de la BN: la colección Toulouse-Philidor y la de Mme. De Chambure (Geneviève Thibault) cuyo inventario aparece al final del catálogo de la exposición *Musiques anciennes, instruments et partitions (xvie-xviii siècles)* (París, BN, 1980). Además, la sección musical de la BN posee un fondo de recortes de prensa y un fondo de programas importante. Es la sede del depósito legal de la música editada en Francia.

La biblioteca del Conservatorio es una gran biblioteca de estudio, reservada en principio a profesores y alumnos. El acceso es facilitado a través de catálogos en fichas, semejantes a los de la BN. El conjunto se completa con una discoteca.

Los ricos fondos de ediciones antiguas de la biblioteca (el catálogo de J.-B. Weckerlin, *La bibliothèque du Conservatoire national de musique, catalogue bibliographique*, París, 1855, describe sus más bellas piezas), sus manuscritos autógrafos de los mejores autores (música y letras), sus libretos, grabados y fondos especiales, como la biblioteca de los Menus-Plaisirs, colección Philidor, fondo Blancheton (véase su *Inventaire...*, por L. de la Laurencie, París, 1930-1931, 2 vols.), fondo Schoelcher, relativo a Haendel, etc., se conservan hoy día en la Biblioteca nacional. La colección de manuscritos autógrafos de las cantatas del premio de Roma, desde su origen, pruebas de concursos de composición, de armonía, contrapunto y de fuga, ha sido traspasada a los archivos nacionales. Véase E. Dunan, *Inventaire de la série A*³⁷, t. I: *Archives de l'Ecole royale de Chant, de l'Ecole royale dramatique, de l'Ecole royale de Musique et de Déclamation, des conservatoires impériaux, nationaux ou royaux de musique... à Paris (1784-1925)* (París, 1971).

Antigua biblioteca de la Academia real de Música, la biblioteca de la Opera

conserva las partituras y los materiales, así como las maquetas de decorados y figurines de las obras montadas en el escenario de la Opera desde su origen en 1669 hasta nuestros días; posee además numerosos autógrafos musicales, entre ellos algunos sin ningún carácter teatral. Consúltense Th. de Lajarte, *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra, catalogue historique, chronologique, anecdotique*, París, 1878, 2 vols. La biblioteca de la Opera constituye un museo del teatro y de la danza y se ha convertido, sobre todo gracias a la colección de archivos internacionales de la Danza que ha recibido como legado en 1952, en un centro de documentación teatral y coreográfico. Para los archivos de la Opera conservados en los archivos nacionales hay que consultar el inventario de B. Labat-Poussin, *Archives nationales. Archives du Théâtre national de l'Opéra (AJ¹³ 1 a 1466). Inventaire* (París, 1977).

Encontraremos una reseña histórica de las tres bibliotecas que forman el Departamento de Música y una descripción detallada de sus fondos en François Lesure, The Music department of the Bibliothèque nationale, París, en *Notes*, XXXV, 1978-1979, pp. 251-268.

El fondo musical de la biblioteca del Arsenal ha sido descrito por A. Gastoué y L. de la Laurencie, *Catalogue des livres de musique (manuscrits et imprimés) de la Bibliothèque de l'Arsenal*, París, 1937. Además, el Arsenal posee fondos relativos al teatro (fondos Rondel, convertido en el Departamento de las Artes del espectáculo de la BN), gracias a los cuales esta biblioteca es, paralelamente a la de la Opera, un centro de información teatral (también mantenido al día).

La biblioteca de Sainte-Genève posee un rico fondo musical (principalmente de ediciones de los siglos XVI y XVII y de manuscritos) cuyo acceso es posible a través de un catálogo de fichas y, para las obras anteriores a 1800, a través de un catálogo impreso de M. Garros y S. Wallon, *Catalogue du fonds musical de la Bibliothèque Sainte-Genève* (Kassel, Bärenreiter, 1967). Para los manuscritos litúrgicos, consúltense Ch. Kohler, *Le Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Sainte-Genève* (París, 1893-1898).

El pequeño fondo musical de la Mazarino, que no ha sido objeto de ningún catálogo especial, se compone de varias ediciones de música del siglo XVI y de un amplio número de obras teóricas de los siglos XVI y XVII.

Estos fondos parisenses se completan con el rico fondo musical antiguo de la biblioteca municipal de Versailles (catalogado en fichas por J.-M. Nectoux).

Hay que advertir que los fondos manuscritos de algunas de las bibliotecas citadas más arriba y, en general, de las bibliotecas francesas, aparecen descritos en los volúmenes del *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France* dedicado a estas bibliotecas (excepto BN; colección de 57 vols. aparecidos entre 1885 y 1923, además del supl.). Los manuscritos musicales aparecen descritos allí junto con los demás, si bien hay tablas que permiten su específica localización. Se trata de una de las más importantes fuentes bibliográficas.

La biblioteca de Musicología de la UER, calle Michelet, es una típica biblioteca de instituto, pero además conserva algunas ediciones antiguas y dispone de un catálogo por fichas.

La biblioteca central de música de Radio-France es una importante biblioteca de estudio destinada sobre todo al personal de la radio. Está dotada de catálogos con fichas detalladas.

La biblioteca de la SACEM, en Neuilly, es una pequeña biblioteca de trabajo, adjunto a la cual hay un centro de documentación de música contemporánea.

Finalmente, los estudiantes podrán utilizar a menudo la sección musical de la Biblioteca pública de información (BPI) del Centro Pompidou, así como libros, revistas, obras de referencia y música en partituras de bolsillo, que pueden ser consultadas libremente allí mismo.

Aunque poco conocida, algunas bibliotecas de provincia poseen fondos musicales de interés. Han sido inventariados parcialmente al establecerse el RISM, pero aún necesitan una descripción en su totalidad. En este sentido, véase F. Lesure, *Richesses musicologiques des bibliothèques provinciales (Impressions italiennes)*, en la *Riv. Mgic.*, diciembre 1950; N. Richter, *La bibliothèque musicale de Mulhouse*, en *Fontes artis musicae*, 1954, 2; N. Birdgman, *Enquête provisoire sur les fonds musicaux des bibliothèques provinciales de France*, y *Musique profane italienne des XVI^e et XVII^e siècles dans les bibliothèques françaises*, *ibid.*, 1954, 2 y 1955, 1; P. Chaillon, *Les fonds musicaux de quelques bibliothèques de province*, *ibid.*, 1955, 2, y sobre todo las reseñas dedicadas a estas bibliotecas en el *Directory of music research libraries* de R. Benton, t. III, pp. 57-103, 116-135.

Fuera de Francia existen bibliotecas célebres por sus riquezas musicales: Múnich, Viena, Florencia, Londres, Washington, etc. Hay una descripción de ellas en el artículo «Musikbibliotheken und Sammlungen» de A. Ott, en *MGG*, t. IX, col. 1034-1078 (1961), que hay que completar con el artículo «Libraries» del *New Grove*, t. X, pp. 719-821 (1980) y, con más detalle, en R. Benton, *Directory of music research libraries* (1967 y sigs.).

Muchas piezas que se conservan en las bibliotecas son asimilables a archivos, bien por su carácter de títulos originales o de piezas documentales: por ejemplo, en el antiguo fondo de la biblioteca del Conservatorio, actualmente en la BN, los contratos de editores. Y al contrario, los depósitos de archivos conservan ocasionalmente documentos puramente musicales: los manuscritos aparecen descritos en dos repertorios: *Catalogue des manuscrits conservés aux Archives nationales*, 1892, y *Catalogue des manuscrits conservés dans les dépôts d'archives départementales, communales et hospitalières*, 1886. En relación con la biblioteca del duque de Aiguillon que se conserva en los Archivos de Lot-et-Garonne, consúltese, además del catálogo inserto en el *Inventaire sommaire des archives communales... ville d'Agen*, 1884, M. Brenet, *Une bibliothèque musicale...*, en *Revue de l'Agenais... Bulletin...*, 1889.

Sobre los diferentes tipos de archivo, su clasificación, la forma de utilizarlos, los inventarios principales, etc. consúltese la guía de Andrée Chauleur *Bibliothèques et archives...*, 2.^a ed. (París, 1980) ya citado, pp. 197-302.

Los archivos públicos franceses se componen de:

- Archivos nacionales con depósito en París.
- Archivos departamentales con depósito en la cabeza del departamento.
- Archivos municipales y hospitalarios con depósito en la ciudad de origen.
- Archivos notariales depositados en los AN (Minutario central) o en los AD (en la medida en que los notarios hayan realizado el depósito según les permite la ley. Públicos bajo condición).

Para conocer los fondos de los archivos nacionales se utilizará la obra funda-

mental actualmente en curso de realización (han aparecido 4 volúmenes en 1984 sobre los 5 previstos): *Archives nationales: Etat général des fonds*, publicado bajo la dirección de Jean Favier (París, 1978, y sigs.). Para los archivos del Antiguo Régimen hay un *Etat des inventaires des Archives nationales, départementales, communales et hospitalières* de 1937, con un suplemento para los inventarios aparecidos entre 1937 y 1954. En este repertorio se consignan los diversos inventarios, provistos todos ellos de tablas que se consagran respectivamente a los diversos fondos que se conservan en los AN (*Etat sommaire par séries des documents conservés aux AN*, 1891; *Etat sommaire des versements faits par les ministères et les administrations qui en dépendent*, 1933, etc.) y para los departamentos o ciudades cuyos inventarios están parcialmente o totalmente publicados. Además, la oficina de información de los AN se encarga de orientar las investigaciones, designa las series susceptibles de prospección, y centraliza los encargos de fotografías. En los archivos departamentales o municipales los archiveros responden a las preguntas escritas, encargan copias y fotografías, y a veces acceden a prestar documentos a otro depósito o a una biblioteca. Para los AN, ver H. de Curzon, *Etat sommaire des pièces et documents concernant le théâtre et la musique aux AN*, 1899; también el *Répertoire numérique des Archives de la Maison du Roi...* (serie O¹, 1903; B. Labat-Poussin, *Archives nationales. Archives du Théâtre national de l'Opéra* (A)¹³ 1 a 1466). *Inventaire* (París, 1978), ya citado, etc. Los documentos de determinadas series han sido publicados, así como los de la serie O¹, de 7 a 77, por M. Benoît, *Musique de cour: Chapelle, Chambre, Ecurie, 1661-1733, documents* (París, A. & J. Picard, 1971), los números 78 a 108 por R. Machard, *Les musiciens de France au temps de Jean-Philippe Rameau (...)* en *Recherches*, XI, 1971, pp. 5-177, y los números siguientes por R. Langellier-Bellevue y R. Marchard, *La musique à Paris et à Versailles (...)* de 1765 à la Revolution, en *Recherches*, XIX, 1979, pp. 211-302.

En los Archivos nacionales el gigantesco minutarario central de los notarios de París y del Sena ha sido ya objeto de exámenes parciales; un examen metódico de las piezas relativas a músicos de los siglos XVII y XVIII se encuentra actualmente en curso. Madeleine Jurgens ha publicado ya unos *Documents du minuter central concernant l'histoire de la musique* (1600-1650), tt. I y II (París, 1967-1974); para los fondos o años aún no examinados, de París y de provincias, son precisas las búsquedas a petición, lo mismo que en lo referente a los notarios que no han depositado sus archivos.

En los Archivos departamentales, las series G (archivos eclesiásticos) son fuente de todos los estudios sobre escuelas de las catedrales, ya realizadas (Collette y Bourdon para Ruán, Clerval para Chartres, etc.) o aún por hacer. Para los Archivos de París y Sena disponemos de un *Inventaire alphabétique des documents répertoriés relatif aux musiciens parisiens conservés aux Archives de Paris*, de Bernadette Gérard, en *Recherches*, XIII, 1973, pp. 181-213. En el Departamento de manuscritos de la BN se conservan ficheros y repertorios biográficos manuscritos consagrados a artistas, entre ellos numerosos músicos, redactados a partir de fondos de los AN: fichero Laborde; y en la biblioteca de la Opera: repertorio A. Thoinan.

Al margen de estos archivos oficiales existen archivos privados (editores de música, sociedades de conciertos, familias...) a los que cabe la posibilidad de acceder.

Los archivos extranjeros aparecen breve pero exactamente reseñados en el *Index generalis... Annuaire général des universités et des grands écoles, académies,*

bibliothèques, instituts scientifiques, jardins botaniques et zoologiques, musées, observatoires, sociétés savantes, dirigido por S. de Montessu de Ballore, París (última edición, 1955). Pero el repertorio internacional de archivos más al día es el *Annuaire international des archives* = *International directory of archives* (al día para enero de 1975), tt. XXII-XXIII, 1972, de *Archivum* (París, PUF, 1975). Para una aproximación sumaria será suficiente con las páginas consagradas a los archivos extranjeros en Jean Favier, *Les archives*, 3.ª ed. («Que sais-je?», n.º 805, París, PUF, 1975). Los bibliotecarios y los archiveros franceses pueden ser de gran utilidad ante sus colegas para cualquier investigación en los archivos extranjeros.

Elisabeth LEBEAU y Simone WALLON

III. PRINCIPIOS DE BIBLIOGRAFÍA

Por bibliografía entendemos al mismo tiempo una técnica, la que consiste en establecer repertorios, es decir, inventarios que permiten conocer una parte concreta de la producción impresa (o incluso manuscrita, por extensión del término habitual en musicología), y el fruto de esta técnica, los repertorios mismos y, por extensión, toda relación de obras o de textos establecida según un determinado punto de vista. La bibliografía responde, pues, a una necesidad de orientación; es un instrumento de conocimiento. No hay investigación, por muy limitada que ésta sea, que no necesite de ella. Para el estudiante, el trabajo bibliográfico consistirá en consultar los repertorios existentes, y en redactar relaciones de textos o de obras publicadas sobre un tema particular. Por una parte tendrá que conocer estos repertorios, saber a qué necesidades responden y lo que se puede encontrar en ellos, y por otra habrá de iniciarse en determinados principios sin los cuales se expondría a pérdidas de tiempo, a omisiones o a repetir cosas ya dichas. Sobre la bibliografía en general, su evolución, sus métodos y los instrumentos de que dispone no existen mejores exposiciones que las de Louise-Noëlle Malclès y Andrée Lhéritier en su *Manuel de bibliographie*, 4.ª ed. (París, PUF). La recopilación de artículos *Essays on bibliography* editada por Vito J. Brenni (Metuchen, Nueva York, The Scarecrow Press, 1975) suministra interesantes puntos de vista sobre lo que es la bibliografía y el cometido que ha de desempeñar.

Un excelente resumen histórico de la bibliografía musical aparece en el artículo «Bibliographie» de Wilh. Martin Luther en la *MGG*, I, col. 1831-1839. Donald W. Krummel, en su artículo «Bibliography of music», en el *New Grove*, II, pp. 683-692, resume los problemas que la bibliografía y la bibliología musical tienen que resolver.

Los puntos de vista en que se han situado los bibliógrafos para inventariar la enorme masa de producción tipográfica pueden reducirse a tres. El primero consiste en investigar la totalidad: tal era el caso de las bibliografías llamadas universales. Estos repertorios sólo poseen un interés limitado para el musicólogo, pero aún son objeto de consulta. El segundo consiste en inventariar la totalidad de la producción tipográfica de un país o escrita en un mismo idioma, cualquiera que sea su tema: son las bibliografías nacionales. Finalmente podemos colocarnos en el punto de vista del tema mismo y establecer bibliografías especializadas, reunien-

do bien la totalidad de la producción tipográfica que se refiera a una disciplina en particular, cualquiera que sea el lugar de publicación o el idioma, bien —lo que es más habitual— la que tiene un auténtico interés científico. Estas últimas bibliografías son, pues, selectivas. Tanto las bibliografías nacionales como las bibliografías especializadas pueden ser lo mismo retrospectivas —es decir, limitadas a determinado período del pasado— que corrientes, esto es, las que repertorian periódicamente la producción tipográfica a medida que es publicada. También existen repertorios de los propios repertorios: bibliografías de bibliografías. El musicólogo deberá además realizar una distinción entre los repertorios de textos musicales y los de obras (o artículos) sobre música.

Desde muy pronto los bibliógrafos han intentado establecer inventarios universales retrospectivos de la producción musical y musicológica. El artículo «Bibliographie» de W. M. Luther en la *MGG*, ya citado, suministra una relación muy completa de las bibliografías musicales aparecidas desde el siglo xvi (constituye, pues, una bibliografía de bibliografías). Sin embargo, no existe una bibliografía retrospectiva que englobe toda la producción musical o musicológica. Para ello hay que acudir a los catálogos de las grandes bibliotecas (ver el capítulo anterior). En este sentido hay que hacer notar la diferencia que existe entre un catálogo y una bibliografía. El primero no es más que el inventario de un fondo público o privado, mientras que la segunda es una relación ideal, independientemente de los lugares de depósito. Las bibliografías musicales retrospectivas más completas aún en uso son las de C. F. Becker, *Die Tonwerke des xvi. und xvii. Jahrhunderts* (1847; 2.ª ed., 1855) para la música, y *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur* (1836; reed. en facsímil, 1966) para los libros. La *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* de F.-J. Fétis (París, 1836-1844; 2.ª ed., 1866-1870, con supl. de A. Pougin, 1878-1880, reeditadas éstas en facsímil, Bruselas, Ed. de Culture et civilisation, 1972) es de hecho una bibliografía universal de la música y de obras sobre música. Una última tentativa de bibliografía universal, aunque limitada en el tiempo, es la de P. Pazdirek, *Manuel universel de la littérature musicale* (Viena, 1904-1911; reed. en facsímil, Hilversum, Knuf, 1967), en 28 vols., en que se recensionan todas las obras musicales entonces en venta. A pesar de determinadas imperfecciones, estas obras son objeto aún hoy de frecuente empleo.

Sin embargo, hoy día se prefieren los repertorios de fuentes generales a estas bibliografías generales. Estas fuentes pueden lo mismo ser impresas que manuscritas, de música o de libros sobre música. Son a la vez bibliografías y catálogos colectivos que permiten para ello localizar inmediatamente las obras. En cambio se limitan a lo que aún existe en la hora actual, descuidando lo que ha desaparecido en el curso de los siglos. La primera obra redactada de este tipo fue la de R. Eitner, *Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts* (Berlín, 1877; reed. en facsímil, Hildesheim, Olms, 1963), dedicada a la música impresa en colecciones clasificadas cronológicamente; su *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon* (Leipzig, 1900-1904; reed. en facsímil, Graz, Akad. Druck- u. Verlagsanstalt, 1959-1960) recensiona y localiza, por orden alfabético de autores, las obras impresas y manuscritas de los compositores y teóricos de la música desde

los orígenes hasta 1850. Ambas obras, envejecidas en parte, son a pesar de todo útiles hoy día, en espera de que sean concluidos los repertorios de fuentes actualmente en proceso de realización, y que están destinados a reemplazarlas.

Para localizar las fuentes musicales (música y libros) hasta 1800, disponemos en la actualidad de un *Répertoire international des sources musicales* (RISM), en curso de elaboración, comenzado en 1960 y dividido en dos grandes series: una de ellas concluida, en 9 vols., el RISM A I (Cassel, Bärenreiter), clasificado alfabéticamente por nombres de compositores, para las obras musicales impresas aparecidas en monografías; la otra se encuentra en proceso de elaboración, el RISM B (Munich, G. Henle), sistemática, para las demás categorías de obras: manuscritos de trops y secuencias, de música polifónica de la Edad Media y el Renacimiento, tablaturas manuscritas de laúd y guitarra de los siglos XVI y XVII, colecciones de música impresas en los siglos XVI-XVIII, cánticos alemanes y flamencos impresos, escritos sobre música lo mismo manuscritos que impresos, y escritos de los teóricos de la música hebreos y árabes. Está en preparación una serie A II, dedicada a la música manuscrita de los siglos XVI-XVIII, y ha comenzado a aparecer en forma de microfichas. Mientras tanto, en lo que se refiere a los manuscritos de dicho período, hay que recurrir al *Quellen-Lexikon* de Eitner.

Al ser las noticias del RISM demasiado breves y no incluir desarrollo alguno, habrá que echar mano en ciertos casos de repertorios de fuentes especiales más detalladas. Para la música impresa instrumental del siglo XVI: H. M. Brown, *Instrumental music printed before 1600* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1965); para la música vocal impresa en Italia en los siglos XVI y XVII: E. Vogel, A. Einstein, F. Lesure, C. Sartori, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubbl. dal 1500 al 1700* (Pomezia, Staderini-Minkoff, 1977); para la música instrumental impresa en Italia en la misma época: C. Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700* (Florencia, L. Olschki, 1952-1968), sin olvidar, para las fuentes manuscritas de los primeros motetes polifónicos de la Edad Media, el *Repertorium organorum* de Friedrich Ludwig (Halle a. S., 1910, inconcluso, pero terminado en 1961 y 1978 por F. Gennrich y L. A. Dittmer, con ayuda de pruebas corregidas por el autor). En fin, los repertorios de fuentes que constituyen las bibliografías de las obras publicadas por los editores de música del siglo XVI son instrumentos de trabajo indispensables: D. Heartz, *Pierre Attaignant* (Berkeley, 1969), G. Thibault y F. Lesure, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard* (París, 1955), S. F. Pogue, *Jacques Moderne* (Ginebra, 1969), F. Lesure y G. Thibault, *Bibliographie des éditions musicales publiés par Nicolas Du Chemin, 1549-1576* (extr. de los *Annales musicologiques*, 1953, I).

El estudiante tendrá pocas oportunidades de consultar las bibliografías musicales nacionales corrientes. Sin embargo, para llenar las lagunas de las bibliografías especiales, mantenerse al corriente de las últimas publicaciones o encontrar una descripción bibliográfica más completa, habrá de recurrir a ellas a veces. Veamos a continuación cómo se presentan en los países que poseen una producción musical de cierta importancia.

En Francia, las obras musicales aparecen desde 1812 como un capítulo de la *Bibliographie de la France*, y más tarde, desde 1946, en el suplemento C (más tarde III), *Musique*, de la misma, que en la actualidad es trimestral; los libros sobre

música deben ser buscados principalmente en la división «Art, jeux et sports» de la *Bibliographie de la France* semanal. En Alemania, las obras musicales y los libros sobre música son recensionados en Leipzig desde 1815: un *Handbuch der musikalischen Literatur* de C. F. Whistling para 1815 tuvo continuación en un suplemento del mismo y más tarde en otros, anuales, por F. Hofmeister. En 1829 aparecen suplementos mensuales: *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* que en 1943 se convierten en *Deutsche Musikbibliographie*, con refundiciones anuales: *Jahresverzeichnis der deutschen Musikalien und Musikschriften*. A partir de 1852, el *Handbuch der musikalischen Literatur* constituye una refundición; al principio la periodicidad era cada ocho años, más tarde cada seis, después cada cinco, y dejó de aparecer en 1943. En la Alemania Federal, en Frankfurt del Main, aparece desde 1977 otra bibliografía nacional, la *Deutsche bibliographie: Musikalien-Verzeichnis*, mensual, que sólo recensiona las obras musicales, y en paralelo una *Deutsche Bibliographie: Schallplatten- (más tarde Musikonträger-) Verzeichnis*, desde 1974, para las grabaciones sonoras. Austria registra su producción musical (música y libros) desde 1899, según las mismas reglas que Alemania, pero sin refundiciones, en la sección 14.^a, más tarde sección 13b, de la *Oesterreichische Bibliographie*, convertida entre 1949 y 1953 en *Oesterreichische Bibliographie* (dos números al año), seguida de una *Oesterreichische Bibliographie... praktische Musik: Auswabl*. Pero la producción austríaca también está recensionada en la *Deutsche Musikbibliographie*. En Italia, las obras musicales (y, desde 1945, los libros sobre música) se inventarian desde 1886 en el *Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa* (por la Biblioteca Nacional de Florencia); desde 1958: *Bibliografia nazionale italiana*. Desde 1957, Inglaterra tiene una bibliografía nacional para las obras musicales y los libros de música, el *British Catalogue of music*, trimestral, con refundición anual. Antes habrá que consultar el Catálogo de entradas del British Museum: *British Museum. Catalogue of music. Accessions*, que contiene, además de una relación selectiva de las obras musicales ingresadas por depósito legal, las que han ingresado por donaciones o adquisición... Los Estados Unidos no tienen bibliografía nacional propiamente dicha, sino un catálogo de obras (música, libros y discos) recibidos en la Biblioteca del Congreso, sean americanas o extranjeras: *Library of Congress catalog: Music, books on music and sound recordings*, de aparición semestral (el segundo volumen es una refundición anual; desde 1953).

Cuando queremos documentarnos sobre un aspecto determinado o sobre un tema preciso, ya se trate de encontrar obras musicales u obras sobre música, hay que consultar lo más a menudo posible bibliografías especiales (casi todas son internacionales), lo mismo retrospectivas que corrientes, si queremos informarnos sobre las últimas obras o trabajos aparecidos. Entre las bibliografías *retrospectivas* de libros (que citan a veces también artículos de revistas) mencionemos una consagrada a un género musical: *International jazz bibliography; jazz books from 1919 to 1968*, de Carl Gregor, Herzog zu Mecklenburg (Estrasburgo, Heitz, 1969); y otra a una época: Andrew Hugues, *Medieval music, the sixth liberal art* (Toronto, Buffalo, University of Toronto Press, 1974); y otra más, especial sobre trabajos musicológicos de un país, como la de Ph. J. Drummond, *Australian directory of music research* (Sidney, Australia Music Centre, 1978), así como G. Chase, *A Guide to the music of Latin America*, 2.^a ed. (Washington, 1962); por último, una consagrada a un solo

compositor: N. Oesterlein, *Katalog einer Richard Wagner Bibliothek* (Leipzig, 1882-1895). Las bibliografías retrospectivas de música son mucho más numerosas. Unas puede reunir la música de un país o de un conjunto de países como R. J. Wolfe, *Secular music in America, 1801-1825, a bibliography* (Nueva York, 1964); otras, un género musical: T. Wiel, *I Teatri musicali veneziani del Settecento* (reed. en facsímil, Leipzig, Peters, 1979); R. L. y N. W. Weaver, *A Chronology of music in the Florentine theater 1590-1750* (Detroit, Information coordinators, 1978); H. Davies, *Répertoire international des musiques électroniques* (Cambridge, Mass., Massachusetts Inst. of Technology, 1968); E. M. Forsyth, *Building a chamber music collection, a descriptive guide to published scores* (Metuchen, Londres, the Scarecrow Press, 1979); de obras para un instrumento determinado: R. Reuter, *Bibliographie der Orgel* (Kassel, Bärenreiter, 1973); B. Brühle, *Horn-Bibliographie* (Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1970), o B. Haynes, *Catalogue of chamber music for the oboe, 1654-c. 1825*, 4.^a ed. (La Haya, 1980), o las obras de un compositor, como F. Lesure, *Catalogue de l'oeuvre de Claude Debussy* (Ginebra, Minkoff, 1977). También hay, finalmente, bibliografías retrospectivas que incluyen libros y música, como A. Sendrey, *Bibliography of Jewish Music* (Nueva York, Columbia Univ. Press, 1951) o M. Vogeis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters in Elsass* (reed. en facsímil, Ginebra, Minkoff, 1979), que también es, por lo demás, un repertorio de fuentes.

Existen bibliografías especiales *corrientes*, sobre todo para los libros y artículos sobre música, y sólo en determinados campos; citemos, en particular, los de la danza y la etnomusicología. Podemos ponernos al corriente sobre los trabajos de danza y ballet de 1936 a 1940 con P. D. Magriel, *A Bibliography of dancing* (Nueva York, H. W. Wilson), de 1959 a 1964 con S. Y. Belknap, *Guide to dance periodicals* (Ashville, Stephens Press, más tarde Gainesville, University of Florida Press) y, a partir de 1965, con S. Y. Belknap, *Guide to the performing arts* (Metuchen, NJ, Scarecrow Press) que se refiere a las artes del espectáculo en general. Para los trabajos en lengua alemana disponemos, desde 1966, de K. Petermann, *Tanzbibliographie* (anual) (Leipzig, VEB Bibliographisches Institut). La etnomusicología dispone de una *Bibliographie internationale des arts et traditions populaires* que contiene un capítulo relativo al folclore musical, desde 1917. Desde 1953, la revista americana *Ethnomusicology* suministra una bibliografía corriente de los trabajos publicados en este campo y existe desde 1966 una *Musikethnologische Jahresbibliographie Europas* (Bratislava, Slovenské národné múzeum).

Sin embargo será preferible, a menudo, utilizar las bibliografías corrientes internacionales de carácter general.

La bibliografía corriente internacional de libros de musicología está constituida desde 1894 por relaciones anuales publicadas hasta 1938 en el *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*. De 1931 a 1952, *Acta musicologica* ha publicado por su parte un *Index novorum librorum* anual.

Desde 1936 existe una *Bibliographie des Musikschritums* anual, que no se convierte en internacional hasta 1950. Desde 1954 hasta más o menos 1973, la revista de la Asociación internacional de Bibliotecas musicales, *Fontes artis musicae*, ha recensionado, entre otros, los libros de música. Desde 1967 puede recurrirse a

los *RILM* (Repertorio internacional de literatura musical) *abstracts* (Nueva York), que publican resúmenes de las obras citadas. Por último, podemos consultar igualmente, desde 1968, la *Bibliographia musicologica* (Utrecht) anual. Desgraciadamente estas diversas bibliografías corrientes aparecen con un retraso de cinco a ocho años.

La bibliografía corriente de los artículos de publicaciones periódicas no ofrece una perfecta continuidad. De 1899 a julio de 1914 disponemos de expurgos de la *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* (ZIMg). En 1968 estas selecciones reaparecen en la *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (ZfMw), hasta 1933, con intentos de llenar la laguna de 1914-1918. Entonces se prepara otro proyecto. En 1936 comienzan a aparecer selecciones de la *Bibliographie des Musikschritftums* ya citada, con las mismas restricciones que caben para los libros de música. A partir de 1949 se dispone de selecciones del *Music index* (Detroit), mensual con refundición anual, y después, desde 1967, de las de los *RILM abstracts* (ver más arriba). No olvidemos acudir también a las selecciones de revistas no musicológicas como, por ejemplo, la de revistas de sociedades *savantes* francesas, obra de R. de Lasteyrie y A. Vidier, continuada por R. Gandilhon, *Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques publiés par les sociétés savantes de la France, des origines à 1885*, con suplementos hasta 1910, y después hasta 1940. A menudo se encuentran ahí artículos de interés para el musicólogo.

La bibliografía corriente internacional de música no existe más que en forma excesivamente selectiva o muy fragmentaria. De 1931 a 1952 se puede consultar el *Index novorum librorum* de *Acta musicologica*, que comprende también una lista de las principales reediciones de música antigua. Antes de esta fecha hay que acudir a las bibliografías nacionales. Desde 1952, el Boletín de información del *AIBM* (más tarde *Fontes artis musicae*) publi a una *Liste internationale sélective des publications musicales* (más tarde: *des publications musicales et musicologiques*, dos números por año). Pero esta relación deja de publicarse hacia 1974. Un proyecto de bibliografía internacional corriente de la música se encuentra ahora en estudio. Mientras tanto habrá que acudir, una vez más, a las bibliografías nacionales.

La bibliografía de tesis, tan importante para todo investigador, no es por completo satisfactoria, aunque sólo sea porque no incluye normalmente más que las tesis editadas, con excepción de algunas tesis mecanografiadas o incluso en microfilm. Algunos países han publicado una bibliografía retrospectiva de sus tesis: para las tesis en francés disponemos de la bibliographie de Jean Gribenski, *French language dissertations in music* (Nueva York, 1979); para las tesis en alemán, la de Richard Schaal, *Verzeichnis deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Dissertationen, 1861-1960*, con suplemento para 1961-1970 (Cassel, Bärenreiter, 1963-1974); para las tesis de Estados Unidos y el Canadá anglófono (incluidas las tesis en microfilm), la de Cecil Adkins, *Doctoral dissertations in musicology*, 5.ª ed. (Filadelfia, American musicological Society, 1971). Esta última bibliografía se convierte en 1977 en una bibliografía internacional de tesis y de trabajos en curso, cuya primera edición constituye al mismo tiempo la 6.ª ed. de *Doctoral dissertations americanas* citada más arriba y la primera refundición completa de *Musicological works in progress* de Adkins, trabajos aparecidos en *Acta musicologica* de 1974 y 1975: Cecil Adkins y Alis Dickinson, *International index of dissertations and musicological works in progress* (Filadelfia, International musicological Society, 1977),

con suplementos para las tesis americanas y canadienses (1979) y, en *Acta musicologica*, 1978, para las tesis no americanas. Suplemento general en *Acta musicologica*, 1981. Aunque supone un importante progreso con relación a lo que existía hasta el momento en este campo, esta bibliografía es aún incompleta en lo que se refiere a países que no sean Estados Unidos y Canadá. Para completarla habrá que recurrir de nuevo a las bibliografías nacionales generales de tesis (no existen bibliografías especiales para las tesis de musicología). En Francia, dos obras recensionan las tesis de todo tipo de disciplinas:

1. La *Bibliographie de la France*, desde 1923, actualmente con el título: *Catalogue*, después *Inventaire des thèses de doctorat soutenues devant les Universités françaises* (París, Cercle de la Librairie, más tarde *DBMIST*, Bibl. de la Sorbona).

2. El fichero central de tesis de París X-Nanterre ha editado hasta 1981 un *Répertoire des doctorats d'Etat, d'Université, de 3e cycle, Lettres et Sciences humaines*, más tarde, desde 1965: *Répertoire raisonné des doctorats d'Etat en cours, Lettres et sciences humaines* (París, CNRS).

Por supuesto, las tesis de musicología *publicadas* aparecen también en la *Bibliographie des Musikschrifttums* y en los *RILM abstracts*. Las tesinas francesas que no figuran en los repertorios citados han sido recensionadas por Danièle Pistone en Michel Delahaye y Danièle Pistone, *Musique et musicologie dans les Universités françaises* (París, Champion, 1982). La *Revue internationale de Musique française* dará en un futuro la relación de nuevas tesinas presentadas en Francia.

Las publicaciones periódicas constituyen una fuente inapreciable de información para el musicólogo. Una relación muy completa de las publicaciones musicales y musicológicas de todos los tiempos y de todos los países aparece en el artículo «Periodicals» de Imogen Fellingner en el *New Grove*. No disponemos de bibliografía de publicaciones musicales francesas, sino tan sólo de una bibliografía general de publicaciones francesas actuales en todos los ámbitos: H.-F. Raux, *Répertoire de la presse et des publications périodiques françaises*, 6.ª ed. (París, BN, 1981). Por el contrario, en Alemania hay una: E. Rohlf, *Die deutschsprachigen Musikperiodica, 1945-1957* (Ratisbona, G. Bosse, 1961), y también en Bélgica: A. Riedel, *Répertoire des périodiques musicaux belges* (Bruselas, Comisión belga de Bibliografía, 1954). Para saber en qué bibliotecas se encuentran las publicaciones musicales, especialmente las de 1798 a 1917, utilizaremos el repertorio de fuentes de Imogen Fellingner, *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts* (Ratisbona, G. Bosse, 1968); para las bibliotecas francesas, el *Catalogue collectif des périodiques* (París, BN, 1967-1981) menciona las publicaciones de cualquier disciplina, desde los orígenes a 1939, que se encuentran en las bibliotecas de París y en las bibliotecas universitarias de provincias. Ver también, Jean-Adrien Thoumin, *Bibliographie rétrospective des périodiques français de littérature musicale, 1870-1954* (París, INTD, 1957), más antigua, menos precisa, pero que indica los puntos de depósito parisienses de las publicaciones recensionadas. Notemos que para los «journaux de musique» (música periódica) va a aparecer de un momento a otro un repertorio de fuentes de Imogen Fellingner, *Periodica musicalia, 1789-1930* (Ratisbona, G. Bosse). Si queremos conocer el contenido de las publicaciones hay que acudir a las selecciones de los mismos citadas más arriba. En el departamento de Música de la BN existe una selección en fichas, de J. Peyrot, de las publicaciones, musicales o

no, principalmente de los siglos XVII y XVIII. Finalmente, las bibliografías de publicaciones musicales hay que buscarlas en las bibliografías de bibliografías (ver más adelante).

Podemos considerar literatura periódica las *Actas* de los congresos, generalmente publicadas a intervalos regulares. Los artículos en cuestión tienen un interés especial, ya que la mayor parte de las veces suministran información sobre el estado último de las cuestiones estudiadas. Una primera bibliografía de los congresos internacionales hasta 1939 aparece establecida por M. Briquet, *La musique dans les congrès internationaux*, t I (París, SFM, 1961, con selecciones e índice). Más recientemente ha aparecido *Guide international congress reports in musicology* de J. Tyrell y R. Wise (Nueva York, Londres, Garland, 1979) que realiza selecciones de los congresos de musicología hasta 1977.

Por su presentación y contenido, las misceláneas tiene parentesco con los congresos. Existe una selección retrospectiva por Walter Gerboth, *An index to musical festschriften and similar publications* (Nueva York, W. W. Norton, 1969) que llega a 1967. Los congresos y las misceláneas aparecen periódicamente expurgados en la *Bibliographie des Musikschrifttums* y por los *RILM abstracts* (ver más arriba) de la misma manera que los periódicos.

La búsqueda de ediciones modernas de obras musicales antiguas aparece facilitada por dos tipos de instrumentos de trabajo: las selecciones de colecciones y los catálogos temáticos. Las obras musicales editadas en colecciones (y es el caso de la mayoría) aparecen expurgadas en Anna H. Heyer, *Historical sets, collected editions and monuments of music: a guide to their contents*, 3.ª ed. (Chicago, American Library Ass., 1980), ya se trate de colecciones de textos musicales o de obras completas de un compositor. Para las antologías aisladas podemos utilizar también el índice de Ruth B. Hilton, *An index to early music in selected anthologies* (Clifton, European American Music Corp., 1978). Para las obras completas de un compositor podemos utilizar el Heyer o catálogo temático de estas obras. Sabremos si hay uno para un compositor determinado consultando una bibliografía de catálogos temáticos. Existen dos: una de Barry S. Brook, *Thematic catalogue in music, an annotated bibliography* (Hilsdale, NY, Pendragon Press, 1972); y otro más reciente de Hermann Wettstein, *Bibliographie musikalischer thematischer Werkverzeichnisse* (Laaber, Laaber-Verlag, 1978).

Cuando lo que buscamos en un repertorio de tal o cual ámbito de la musicología, un catálogo, una bibliografía, una obra de referencia de cualquier tipo, hay que utilizar una bibliografía de bibliografías. En la actualidad la mejor es la de Vincent Duckles, *Music reference and research materials, and annotated bibliography*, 3.ª ed. (Nueva York, the Free Press, 1974; 4.ª ed. en preparación); citemos también la de Guy A. Marco, *Information on music, a handbook of reference sources in European languages* (Littleton, Colo., Libraries unlimited, 1975 y sigs.), actualmente en curso, bastante confusa. Los que se interesen en el aspecto histórico de este tipo de búsquedas podrán utilizar, aunque sea antigua, la bibliografía de bibliografías de Lincoln Bunce Spiess, *Historical musicology, a reference manual for research in music* (Brooklyn, NY, The Institute of Medieval Music, 1963). Para una iniciación, en fin, recurriremos a Ruth T. Watanabe, *Introduction to music*

research (Englewood Cliffs, NY, Prentice-Hall, 1967), de la que existe una edición nueva en preparación.

No olvidemos que la musicología toca ámbitos tan variados como la historia, la filosofía, la filología, la sociología, la etnografía, la psicología, la estética, el derecho e incluso las ciencias físicas, y que a veces será necesario acudir a instrumentos de trabajo de estas disciplinas. Una relación de ellas puede encontrarse en el *Manuel de bibliographie* de L.-N. Macless y A. Lhéritier, ya citado, o en *Sources du travail bibliographique* (Ginebra, E. Droz; Lille, Giard, 1950-1952) de L.-N. Macless, que tiene más detalle, para todo lo que sea retrospectiva, y en Keith E. Mixter, *General bibliography for music research*, 2.^a ed. (Detroit, Information coordinators, 1975).

El procedimiento para establecer una bibliografía depende al mismo tiempo del objetivo propuesto (simple documentación o investigación exhaustiva) y del tema estudiado (inventario de fuentes; estudio histórico o técnico de textos musicales de determinada época o género; estudio de una época, de una región, de un autor; investigación de escritos sobre estos textos, esta región, esta época o este autor). Para una primera información el estudiante deberá consultar los grandes diccionarios musicales, *Grove*, *Riemann*, *MGG*, *Dict. Bordas*, cuyos artículos van acompañados de bibliografía, y los manuales importantes, siempre provistos de abundantes referencias bibliográficas y cuyos índices por autores y por materias permiten una búsqueda rápida (para más detalles, ver el capítulo III). Para investigaciones más profundas habrá que consultar las bibliografías especializadas, retrospectivas y corrientes. En fin, el estudio de fuentes podrá hacer necesarias las búsquedas en archivos, que se tratan en el capítulo precedente.

El recurso a catálogos por materias de las bibliotecas, cuando se trata de las grandes bibliotecas nacionales, que tienden normalmente a ser enciclopédicas, permite esperar una cierta exhaustividad que casi las asimila a bibliografías; pero existe el grave inconveniente de que sumerge al principiante en una masa de escritos y de obras musicales de valor sumamente desigual, ya que estos catálogos son, por definición, un simple inventario no selectivo de los fondos de cada biblioteca, que incluye todo.

Por el contrario, es obligatorio acudir a los catálogos de las bibliotecas clasificados por autores, cuando se trate de establecer una relación de las obras musicales o literarias de un autor para el que esa relación no exista en forma de catálogo temático o de bibliografía literaria.

Cuando llegue el momento de ordenar los elementos bibliográficos que se hayan recopilado, el estudiante se enfrentará con problemas de clasificación. Se dará cuenta de que una bibliografía no sirve para el estudio más que si está sistemáticamente clasificada. La clasificación alfabética por nombres de autores no es adecuada más que para la identificación de obras más o menos conocidas ya. Para que una bibliografía pueda servir para dos usos será necesario duplicar la clasificación sistemática por un índice alfabético de autores y de materias. Una obra sin índice es inutilizable para la investigación. Todas las precisiones necesarias sobre estas cuestiones y sobre los métodos de búsqueda y normas de presentación, pueden encontrarse en la guía de Edith Weber, *La recherche musicologique* (París, Beauchesne, 1980).

Capítulo 2

Etnomusicología

I. HISTORIA DE LA ETNOMUSICOLOGÍA

Al abordar esta disciplina hay que tener en cuenta que engloba el estudio de las músicas «primitivas» y tradicionales de todo el mundo. Tal concepción del campo de la materia no ha sido siempre la regla y, si queremos adquirir un conocimiento sobre el conjunto de la disciplina, hemos de fundamentar su documentación en obras que, según las épocas y los países, la denominan musicología comparada (*vergleichende Musikwissenschaft*), música popular, música folclórica, folclore musical, etnología musical, etnomusicología, e incluso etnofonía, música étnica, música exótica, música extraeuropea o geografía musical.

Poco a poco, y más o menos desde 1955, el término etnomusicología se ha impuesto a los demás. Consagrado primero en Estados Unidos y después en Europa, designa el estudio de las culturas musicales autóctonas u originales de todos los pueblos. Recientemente, el campo de los estudios etnomusicológicos se ha ampliado de nuevo y se extiende a las músicas resultantes del mestizaje de culturas, lo mismo del medio urbano que del rural, especialmente de América del Norte y de Europa occidental.

Lo mismo que para la música culta occidental, los datos históricos pueden ayudar en el conocimiento de estas músicas. Hay que insistir que es preciso familiarizarse con el medio en que se desenvuelven estas expresiones musicales al mismo tiempo que estudiamos sus estructuras, sus lenguajes y sus formas. Será necesario entonces, además de las obras de musicología general, manejar al menos algunos tratados elementales de etnografía, obras de etnología o de antropología cultural y social, y para ello una buena guía es la obra de Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*¹ (París, Payot, 1947). Para las publicaciones posteriores se puede buscar en las bibliografías internacionales especializadas. Además, la obra *Sociologie et anthropologie* de Marcel Mauss (París, 1950), precedida de una Introducción a la obra de Marcel Mauss por Claude Lévi-Strauss² y también la obra de Paul

¹ Hay versión española: *Introducción a la etnografía*, Istmo, 1974.

² Hay versión española: *Sociología y antropología*, Tecnos, 1971.

Mercier *Histoire de l'anthropologie* (París, PUF, 1971), servirán al estudiante para conocer la situación de estas disciplinas.

Al margen de las citas de músicos o los relatos de viajes, y haciendo abstracción de las músicas exóticas o campesinas de que hay testimonio a lo largo del tiempo en la literatura y en las artes plásticas, se puede decir que los estudios serios de etnomusicología comenzaron en la segunda mitad del siglo XIX. Estos comienzos llevaron a búsquedas en las diversas regiones del mundo, a la reunión de un material auténtico, la ejecución de transcripciones musicales rigurosas, la observación científica de documentos, el análisis comparado de las obras e interpretación de los hechos y, en fin, a detectar y más tarde a fijar los rasgos específicos y los universales de estas músicas.

El físico inglés Alexander John Ellis (1814-1890), célebre por sus trabajos de acústica, fue uno de los pioneros del estudio de las gamas utilizadas por las músicas de tipo no occidental. Su estudio *On the musical scales of various nations* (*Journal of the Society of Arts*, 1885), traducido más tarde al alemán por Erich von Hornbostel (*Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*, I, 1922, pp. 1-75) marcó una época. En la obra general de Curt Sachs, *The Rise of Music* (Nueva York, W. W. Norton & Co., 1943), puede encontrarse un pasaje (pp. 27-29) que resume el sistema de los Centésimos (*Cents*) de Ellis. Sobre el mismo tema puede encontrarse una discusión en Jaap Kunst, *Ethnomusicology, a study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*, que ha sucedido a *Musicologica* (1950), del mismo autor. El estudiante habrá de manejar la tercera edición de este manual, publicada en 1959 por Martinus Nijhoff, en La Haya, como las precedentes, así como el suplemento aparecido en 1960. Estas ediciones han sido reagrupadas en un *photomechanical reprint* en La Haya, en 1974; una abundante bibliografía e índices hacen de este manual un instrumento de trabajo de gran utilidad, aunque el cuerpo de la obra pone más el acento en las músicas orientales y «primitivas» que en las músicas populares europeas, también reivindicadas en nuestros días por los etnomusicólogos y no sólo por los folcloristas.

Las músicas extracuropeas fueron parcialmente descubiertas al gran público en las exposiciones universales de París en 1889 y 1900, que habían atraído, recordémoslo, a compositores y musicógrafos de la época. Así, los problemas planteados por estas «músicas extrañas» (cf. Julien Tiersot, *Notes d'ethnographie musicale*, París, Fischbacher, 1905) se unían, en los músicos, a las preocupaciones relativas al estudio de la música popular y tradicional de Europa, terreno en el que, desde finales del siglo XVIII y durante el XIX, los historiadores de la música se volvían a encontrar con los folcloristas, los especialistas de la literatura y la poesía populares, y con los aficionados a las curiosidades campesinas. El movimiento romántico literario exaltaba las manifestaciones de música popular regional (Julien Tiersot, *La chanson populaire et les écrivains romantiques*, París, Plon, 1931). Sin embargo, la teoría romántica sobre la canción popular —creación espontánea y colectiva del pueblo y reflejo de un alma nacional— fue combatida más tarde, especialmente en Alemania, por la *Rezeptiontheorie*. Para informarse bien de estas teorías y de las controversias suscitadas, el estudiante puede acudir al artículo de Constantin Brailoiu, *Le folklore musical*, en *Musica aeterna* (Zurich, Maw S. Metz, 1948, pp. 277-332), artículo reeditado en *Encyclopédie de la musique* (París, Fasquelle,

1959, t. II, pp. 88-113). Con el entusiasmo romántico por la música de los campesinos, de Escandinavia a los países balcánicos, de Inglaterra o Alemania al Mediterráneo, incluso en Francia, comenzaron a recopilarse colecciones de cantos populares, a veces incluso con el concurso del Estado (Austria, 1819; Hungría, 1833; Francia, 1852; etc.), por razones lo mismo poéticas o estéticas que como aportación a una doctrina filosófica o a una causa política.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX los estudios sobre las músicas tradicionales no europeas y europeas se encontraban estimulados por diversas tendencias: movimiento en favor de las músicas exóticas, interés de los antropólogos y de los folcloristas, reflexiones de los musicólogos (Jules Combarieu, *La musique et la magie, étude sur les origines populaires de l'art musical, son influence et sa fonction dans les sociétés*, París, Picard, 1909, reeditado por Minkoff Reprint, Ginebra, 1978), resultados de las primeras recopilaciones. Pero fue sobre todo gracias a la ayuda del registro sonoro que la etnomusicología de la época comenzó a desarrollarse. Sin la invención del fonógrafo esta materia no habría podido imponerse como ciencia en modo alguno. El descubrimiento del principio del fonógrafo por Charles Cros y la realización del primer aparato por Thomas A. Edison en 1877 aportaron al equipo de especialistas una pieza fundamental. Un americano, Walter Fewkes, introdujo en 1890 esta nueva técnica en la disciplina al registrar unos cantos de los indios Zuni. Además, la existencia de fonogramas permitió transcripciones musicales precisas. Este método, que debía convertirse en preponderante en los estudios etnomusicológicos, empezó por el análisis de los fonogramas de Fewkes, estudio publicado por Benjamin Ives Gilman, Zuni melodies (*Journal of American ethnology and archaeology*, I, 1891, pp. 63-92). En Europa los primeros registros de música popular fueron realizados en Hungría, en 1894, por Béla Vikar, que los presentó en París en 1900. Estos fonogramas fueron transcritos gráficamente más tarde por Béla Bartók. En la exposición de 1900 el Dr. Azoulay realizó registros sobre cilindros a partir de oriundos de varios países.

Estos precursores fueron seguidos de numerosos émulo; las investigaciones con ayuda de material fonográfico doblaron las que sólo incluían anotaciones manuscritas. El estudiante puede encontrar información sobre estas recopilaciones (gráficas y fonográficas), para los diferentes países, en los repertorios publicados por el Instituto internacional de Cooperación intelectual de París, *Musique et chanson populaires* (1934) y *Folklore musical* (1939) y, después de la guerra de 1939-1945, por la UNESCO (ver más adelante).

El desarrollo de las investigaciones en el terreno con aparatos modernos y la amplitud de sus resultados hicieron necesaria la creación de instituciones de conservación e investigación.

Se fundaron archivos de fonogramas en Estados Unidos y en Europa. En lo que se refiere a América, consúltese Georges Herzog, *Research in Primitive and Folk Music in the United States* (American Council of Learned Societies, boletín n.º 24, abril de 1936, pp. 1-96). Habrá también que conocer las colecciones fonográficas de la Biblioteca del Congreso, Departamento de Música y Archivo de Cultura Folk. En 1933 se estimaba que el stock de fonogramas conservado en Estados Unidos se elevaba ya a 17.000 piezas. Además, las colecciones reunidas en Canadá por Marius Barbeau desde 1909 de documentos franceses, ingleses e indios no deben ser

descuidadas (alrededor de 8.000 piezas en 1958). En Europa, los archivos fonográficos más antiguos son los de la Academia de Ciencias de Viena, fundados en 1899 por Sigmund Exner. Pero los más ricos eran los de Berlín, destruidos en parte o dispersos durante la Segunda Guerra Mundial. Habían sido fundados en 1902 a instancia del psicólogo y físico Carl Stumpf, autor de obras básicas para los etnomusicólogos, especialmente *Tonsystem und Musik der Siameses (Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, fasc. 3, 1901, y *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*, Berlín, 1922). Erich M. von Hornbostel, solo o con ayuda de Otto Abraham, que había sido colaborador de Carl Stumpf, hizo transcripciones a partir de los fonogramas de Berlín y analizó melodías exóticas del mundo entero en estudios aún hoy célebres, cuya bibliografía puede encontrarse sobre todo *in* J. Kunst, *op. cit.* (números 820 a 899).

Así nació la célebre escuela alemana de musicología comparada. Para comprender los problemas y los métodos de esta escuela es interesante, antes de abordar las obras relativas a cuestiones particulares o las monografías (véase bibliografía *in* Japp Kunst, *op. cit.*), conocer exposiciones teóricas como las de Robert Lach, *Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme* (Akademie der Wissenschaft in Wien, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsber., vol. 200, 1924), Robert Lachmann, *Musik des Orients* (Breslau, Jedermann's Bücherei, 1929), Curt Sachs, *Vergleichende Musikwissenschaft* (Leipzig, 1930).

El período 1929-1939 vio el florecimiento de una importante literatura en el campo de las músicas y los instrumentos de música y culturas extraeuropeas. De nuevo podemos acudir en este caso a la bibliografía del manual *Ethnomusicology* de Japp Kunst para acceder a las referencias de estos trabajos. En Francia, durante este período, fueron creadas instituciones especializadas y se tomaron importantes iniciativas. Entre estas últimas podemos citar los registros sonoros realizados por la firma Pathé para el Museo de la Palabra y del Gesto en la exposición colonial de Vincennes de 1931. En lo que se refiere a las instituciones, citemos la creación en el Museo de Etnografía del Trocadéro (futuro Museo del Hombre) de un Departamento de Organología; por André Schaeffner, en 1929, que se convertirá en el actual Departamento de etnomusicología de este museo; citemos también la creación, por Philippe Stern, en 1932, en el Museo Guimet, de una sección musical de Asia; en fin, en lo que se refiere a la cultura francesa, señalemos la creación en 1937, por Georges-Henri Riviére, del Museo nacional de las Artes y Tradiciones Populares, en cuyo marco Claudie Marcel-Dubois fundó más tarde (1944) un departamento consagrado a la etnomusicología de Francia y del ámbito francés. Para la historia de estos diferentes organismos y para sus actividades se puede acudir al conjunto de artículos sobre «La investigación y la enseñanza de la etnomusicología en Francia» publicados en la *Revue de Musicologie*, LIX (1973), pp. 18-37.

También en Francia, las misiones organizadas por impulso de los medios etnográficos del Museo del Trocadéro, especialmente en África occidental —y que contaba con André Schaeffner entre los «misioneros»—, propiciaron estudios y monografías sobre la música y los instrumentos musicales de las sociedades «primitivas». Tendremos en cuenta artículos de revista como los aparecidos en *Minotaure* (n.º 2, 1933, por ejemplo), pero también libros. La obra de André Schaeffner *Origine des instruments de musique* (París, Payot, 1936), la de Curt Sachs, *Les instruments de musique de Madagascar*, publicada por el Instituto de Etnología en 1939,

son resultado en gran parte de observaciones sobre el terreno o a partir de colecciones etnográficas. En la época había otros trabajos relativos a las civilizaciones antiguas fundados en colecciones arqueológicas (Marcelle Duchesne-Guillemin, *La harpe en Asie occidentale ancienne*, *Revue d'Assyriologie*, 1937; Claudie Marcel-Dubois, *Les instruments de musique de l'Inde ancienne*, París, PUF, 1941).

Las colecciones de canciones y de música populares reunidas en diversos territorios europeos se desarrollan sobre todo en el período de entreguerras. Hungría, que contaba con Béla Bartók entre los compositores dedicados a investigar la música popular, se sitúa a la cabeza en este período. Las obras de Béla Bartók resultan de lectura sumamente provechosa tanto por el conocimiento de las melodías como por los métodos de estudio utilizados: *Volkmusik der Rumänen von Maramures* (Munich, Drei Masken Verlag, 1923); *Das Ungarische Volkslied* (Berlín y Leipzig, Walter der Gruyter, 1925), y las de Constantin Brailoiu, especialmente *Bocete din Oas* (Bucarest, Societatea Compozitorilor Români, 1938), y *Vie musicale d'un village, recherches sur le répertoire de Drăgus* (Rumanía), 1929-1932, publicado en 1960, después del fallecimiento del autor, por el Instituto universitario rumano Carlos I, de París. La quinta edición del *Grove's Dictionary of Music and Musicians* incluye, bajo el vocablo *Folk Music*, varios artículos clasificados geográficamente y consagrados a la música popular de Europa y de América, que pueden consultarse para la historia de las colecciones y las referencias bibliográficas regionales. Además el *Grove* de 1980 presta gran atención a las músicas tradicionales de los diferentes países del mundo.

Hasta 1939 Francia no contaba con más base de observación de este desarrollo sobre patrimonios nacionales que los registros realizados por el fonetista Ferdinand Brunot en 1913 en determinados puntos de la zona central y de las Ardenas, además de algunos cilindros aislados (bretones, provenzales); eran las publicaciones valiosas de fines del siglo XIX, como las de Bourgault-Ducoudray, Tiersot, Trébucq, Bujeaud (ver bibliografía in A. Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, París, A. Picard, 1938, t. IV) lo que aún constituía fuente de gran seguridad. Sin embargo, a pesar de la regresión de los documentos tradicionales vivos ante el avance de la civilización moderna, se esbozó un movimiento favorable a los procedimientos modernos y los métodos científicos. Se consideraba que estas técnicas eran indispensables para aplicarlas no sólo a las investigaciones sobre la música de los pueblos lejanos, sino también a la de las propias poblaciones del territorio metropolitano. La Fonoteca nacional, más o menos entre 1939 y 1943, realizó varios registros sonoros en Francia. El Museo nacional de las Artes y Tradiciones populares tomó en 1939 la iniciativa de las misiones de folclore musical, continuadas después de la Segunda Guerra Mundial por investigaciones directas de etnografía musical francesa. Estas misiones e investigaciones realizaron búsquedas de forma sistemática y registraron fonográficamente la música popular de una provincia determinada observando sus incidencias en campos conexos (tales como, en primer lugar, el de la lingüística) así como en su contexto sociocultural.

Desde la Segunda Guerra Mundial se ha producido una considerable ampliación del empleo de las técnicas fonográficas. En todo el mundo son registradas las músicas populares y tradicionales. Por su precisión y por su cantidad, estos fonogramas permitieron fundamentar en adelante estudios etnomusicológicos a partir

de observaciones rigurosas y estadísticamente importantes. Para los años 1947-1955 puede encontrarse información en la colección publicada por la UNESCO, «Archivos de la música grabada», serie C, música etnográfica y folclórica; los catálogos detallados de determinadas instituciones permiten también una aproximación a los archivos en este campo (Fonoteca nacional [vol. I], Museo del Hombre [vol. II] de París, Fonoteca de Regensburg [vol. III]) o catálogos de vocación más general, como el vol. IV (1954) de la misma serie: «Catálogo internacional de la música folclórica grabada» preparado por The International Folk Music Council, o también los catálogos reservados a un tema determinado (en la misma serie, el catálogo de la música india clásica y tradicional grabada, aparecido en 1952).

El movimiento tendente a conocer música de tradición y transmisión orales se ha acentuado considerablemente más o menos desde 1952. El estudio de culturas musicales, insistamos, se encuentra facilitado por la existencia de colecciones sonoras. *La collection universelle de musique populaire enregistrée*, Unesco-Genève ha sido continuada muy pronto por otras muchas: *Columbia World Library of Folk Music and Primitive Music*, Nueva York, 1952 y sigs., ediciones sucesivas de los *disques du Musée de l'Homme*, París, entre otros. Las publicaciones se multiplican en Europa occidental, en Europa del Este, en América del Norte...

Podemos considerar que la etnomusicología entró en una fase «moderna» con los trabajos de los «Coloquios de Wégimont, círculo internacional de estudios etnomusicológicos», cuya primera publicación data de 1955 (Bruselas, Elsevier); las actividades de este círculo concluyeron en 1960. Otros organismos prosiguen actualmente objetivos análogos, como el International Council for Traditional Music-Unesco (denominación, desde 1981, del International Folk Music Council-Unesco, fundado en 1947) o la Society for Ethnomusicology, creada en 1953 en Estados Unidos. Cada una de estas asociaciones publica un *Yearbook*, o un *Journal*, con bibliografía y discografía periódicas.

Desde los años sesenta hasta hoy ha florecido una literatura muy importante en todos los países y en todas las lenguas. Las actividades investigadoras y los archivos fonográficos (Washington, Roma, París...) se desarrollan con rapidez, los contactos entre especialistas del mundo entero se intensifican; se establecen intercambios entre instituciones, prosiguen las colecciones —impresas, fonográficas, filmográficas—, aparecen obras de reflexión —y no sólo monografías, que sin embargo siguen siendo esenciales— y de síntesis. En cuanto a esto último, consultar Curt Sachs, *The Wellsprings of Music*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1962; Bruno Nettl, *Theory and Method in Ethnomusicology*, Nueva York, The Free Press of Glencoe, 1964; y sobre todo Alan Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, 1964.

Los musicólogos están cada vez más interesados en el campo de la etnomusicología, mediante el cual esperan aproximarse, en alguna medida, a una prehistoria de la música. La *New Oxford History of Music* (Londres, Oxford University Press, 1957 y 1960) reserva su primer volumen a «Ancient and Oriental Music» con contribuciones de etnomusicólogos como Marius Schneider, Laurence Picken y Arnold Bake. La *Histoire de la musique* de la Enciclopedia de la Pléiade, en su tomo I, publicado bajo la dirección de Roland-Manuel, incluye contribuciones sobre la música en las civilizaciones no europeas (París, Gallimard, 1960, pp. 129-350); los dic-

cionarios y las enciclopedias de la música dejan un lugar para la etnomusicología: *La Musique...* (París, Larousse, 1965) consagra su primer capítulo, con introducción y coordinación de Cl. Marcel-Dubois, a las «Músicas tradicionales y étnicas»; la *Encyclopédie Fasquelle* (París, 1959-1961) incluye numerosos artículos sobre la etnografía musical de diferentes culturas y sobre instrumentos tradicionales; lo mismo hacen la quinta edición del *Grove* y el *New Grove*.

El estudiante encontrará referencias bibliográficas comentadas de gran utilidad en Bruno Nettl, *Reference materials in Etnomusicology, a bibliographic Essays on Primitive, Oriental and Folk Music* (Detroit, Studies in Music Bibliography, n.º 1, University Detroit, Michigan, 1961); y una excelente selección crítica (libros, discos, películas) en Gilbert Gallimard, 1968. Finalmente, es aconsejable acudir, en general, a los capítulos «Current Bibliography and Discography» que aparecen periódicamente en *Etnomusicology, Journal of the Society of Musicology* (Estados Unidos, 1982, en Ann Arbor, Michigan), sin olvidar las bibliografías recapitulativas por temas que aparecen generalmente en obras reservadas a tal o cual aspecto de la etnomusicología o las reseñas y recensiones que aparecen en la publicación de la sociedad americana citada más arriba y en el *Yearbook for Traditional Music* (órgano del International Council for Traditional Music, conocido hasta 1982 como *Yearbook of International Folk Music Council* y publicado sucesivamente, desde 1948, en Londres, Toronto y Nueva York). Señalemos además que una selección de títulos de obras clasificadas por continentes aparece establecida en el texto que va a continuación de estas líneas, debido a Tràn Van Khê, especialmente detallado para los países asiáticos.

Lo cierto es que la producción etnomusicológica de los últimos años es, si leemos las bibliografías, realmente vertiginosa. Nos contentaremos aquí con recordar los artículos fundamentales de Constantin Brailoiu sobre los sistemas musicales y diferentes aproximaciones etnomusicológicas; aparecen reunidos en una obra posterior, con prefacio de Gilbert Rouget, titulada *Problèmes d'ethnomusicologie*, Ginebra, Minkoff Reprint, 1973. Seleccionaremos también, en honor al estudiante de musicología, dos obras de carácter general: John Blacking, *How musical is man?*, Seattle y Londres, University of Washington Press, 1973, traducción francesa en Editions de Minuit, París, 1980; Gilbert Rouget, *La musique et la transe, esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, con prefacio de Michel Leiris, París, Gallimard, 1980, obras a las que habría que añadir numerosas contribuciones (libros o artículos) más puntuales pero no menos profundos, que el estudiante tendría que conocer, tanto si consagra sus investigaciones a una sociedad extranjera como si se trata de su propia cultura. Tras muchas dudas y entre muchos otros trabajos, el estudiante que comienza y que lea en francés elegirá a este respecto dos monografías fácilmente accesibles: *Musique Dan, la musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, de Hugo Zemp (Cahiers de l'Homme, XI, Mouton, y Ecole Pratique des Hautes Etudes, París, 1971); *Musique et phénomènes paramusicaux*, de Claude Marcel-Dubois y Marie-Marguerite Pichonnet-Andral (*L'Aubrac*, t. V, París, Centre national de la Recherche scientifique, 1975).

Paralelamente a esta importante producción de libros, las ediciones en disco se multiplican. Para el período reciente citemos las colecciones siguientes: CNRS-Musée de l'Homme, OCORA-Musiques traditionnelles vivantes, UNESCO-Musical Sour-

ces, UNESCO-Musical Atlas, Ethnic Folways Records, An Anthology of South East Asian Music, Institute for Folk Art, Zagreb, etc.

Desde los comienzos de la disciplina, los documentos de base de un estudio etnomusicológico han sido casi siempre los materiales musicales obtenidos directamente sobre el terreno. Estas investigaciones, desde el origen, se hacen según métodos apropiados que han evolucionado con el tiempo. El estudiante puede consultar guías de investigación especializadas, como la de Constantin Brailoiu, *Esquisse d'une méthode de folklore musical (Revue de musicologie*, n.º 40, París, Fischbacher, 1932); Béla Bartók, *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire?*³, Ginebra, Kundig, 1948; *Manual for Folk Music Collectors*, seguido de *The Collecting of Folk Music and other Ethnomusicological Material*, por Maud Karpeles, publicados por el International Folk Music Council de Londres en 1967; *Principes essentiels de l'enquête ethnomusicologique*, por Cl. Marcel-Dubois en *Journal of IFMC*, 1961; *L'enquête ethnomusicologique*, por Gilbert Rouget, en *Ethnologie générale* (Enciclopedia de la Pléiade), París, Gallimard, 1968; *Ethnomusicologie: questionnaire d'enquête*, por Simha Arom y G. Dournon-Taurelle, en *Enquête et description des langues de tradition orale*, por Geneviève Dournon, París, Les Presses de l'Unesco, 1981; en fin, más general, *The Ethnomusicologist* (Nueva York, San Francisco, McGraw-Hill Book Co., 1971), de Mantle Hood.

Una parte importante de los estudios etnomusicológicos se basa en transcripciones musicales. A lo largo de la historia de la etnomusicología se han producido diversos sistemas de transcripción gráfica: en el pasado, los de B. I. Gilman y Fr. Densmore en Estados Unidos, en 1908; los de D. Abraham y E. M. von Hornsostel en Alemania, en 1909; y también los utilizados en publicaciones, como los de Béla Bartók o Constantin Brailoiu. En 1949 y 1950 los Archivos internacionales de música popular de Ginebra y la UNESCO publicaron las «recomendaciones» realizadas por una conferencia de expertos, aplicadas desde entonces (en Francia especialmente a partir de 1954: ver, por ejemplo, Cl. Marcel-Dubois y M. Andral, *Musique populaire vocale de l'île de Batz*, en *Arts et Traditions populaires*, París, PUF, 1954).

Se han realizado experiencias de diverso tipo con anotaciones de sonidos realizados con aparatos de medida física de los mismos: Charles Seeger, *An instantaneous music notation*, en *Journal of International Folk Music Council*, III, 1951; Karl Dalback, *New Methods on vocal folk music research*, Oslo, University Press, 1958.

En nuestros días han sido utilizados diversos métodos de medición para estudios sobre el lenguaje musical: Trân Van Khê, *L'utilisation du sonographe dans l'étude du rythme*, en *Revue de Musicologie*, t. LIV, 1968; Gilbert Rouge, *Transcrire ou décrire? Chant soudanais et chant fuégien*, en *Echanges et communications, Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, París, Mouton, 1970, ejemplo de recurso al análisis acústico para aclarar puntos de un estudio sobre dos enunciados cantados. Para la aplicación de medios de medición para instrumentos de música podemos acudir a Hugo Zemp (ayudado por Jean Schwartz), *Echelles équiheptaphoniques des flûtes de Pan chez les 'Are'Are* (Malaita, Islas Salomón), en *Yearbook of the International Folk Music Council*, n.º 5, 1973. Para facilitar las transcripciones se

³ Incluido, entre otros muchos artículos de Béla Bartók, en su libro *Escritos sobre música popular* (Siglo XXI, Artes, México, 1979, con distribución normal en España).

han propuesto también procedimientos nuevos aunque simplemente gráficos (ver, por ejemplo, Simha Arom, *Une méthode pour la transcription de polyphonies et de polyrythmies de tradition orale*, en *Revue de Musicologie*, 1973). En fin, desde hace unos quince años se han planteado sistemas de clasificación por codificación para clasificar y analizar las melodías (Doris Stockmann, M. Kolinsky, por ejemplo) y para el estudio de los estilos culturales de música (ver, por ejemplo, Alan Lomax, *Folk Song Style and Culture: a staff report on Cantometrics*, American Association for the Advancement of Science, Washington, DC, 1968, y, del mismo autor, *Cantometrics, an approach to the anthropology of Music*, Berkeley, The University of California, 1976).

La mayor parte de las obras dedicadas a una cultura musical concreta conceden amplio espacio a los instrumentos musicales; esto sucede desde los principios de la etnomusicología. En el origen de estos estudios se sitúan los trabajos de clasificación de instrumentos emprendidos desde finales del siglo XIX en Europa, sucesivamente por Victor Mahillon, Eric von Hornbostel y Curt Sachs, Montandon y Schaeffner. La adaptación francesa de la clasificación Hornbostel-Sachs es de provechosa lectura: puede encontrarse en la *Encyclopédie française*, vol. XVI, 1935. El texto escrito en inglés de K. P. Wachsman y A. Baines está publicado en la revista de la Galpin Society, en 1961. Estos problemas preocupan siempre a los etnomusicólogos, organólogos y conservadores de museos, aunque un grupo de trabajo del Comité Internacional para los Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales (CIMCIM) del ICOM-UNESCO se encuentra estableciendo actualmente una versión de clasificación decimal basada en criterios morfológicos y adaptada tanto a los instrumentos «cultos», como a los instrumentos del campo etnomusicológico.

En *Origine des instruments de musique*, de André Schaeffner, libro ya citado, hallaremos una bibliografía metódica de la etnomusicología de instrumentos musicales (la bibliografía de la edición de 1936 ha sido actualizada en la de 1968, de Mouton, París). Para los períodos posteriores a 1968 el estudiante puede acudir a las bibliografías ya citadas del *Journal* de la Society for Ethnomusicology y del *Yearbook for Traditional Music*, ex-IFMC.

Entre los trabajos recientes reservados a la etnomusicología de los instrumentos musicales, nos permitimos seleccionar aquí algunos títulos en francés y aconsejar la lectura de Monique Brandily, *Instruments de musique et musiciens instrumentistes chez les Teda du Tibesti*, Tervuren-Belgique, Musée royal de l'Afrique centrale, 1974; Hugo Zemp, *Instruments de musique de Malaita*, en *Journal de la Société des Océanistes*, números 20 y 34, París, 1971 y 1972; Shérérazade Qassim Hassan, *Les instruments de musique en Irak et leur rôle dans la société traditionnelle*, París-La Haya..., Mouton y EHESS, 1980; Claudie Marcel-Dubois (con la colaboración de M. P.-Andral), *L'instrument de musique populaire, usage et symboles*, París, Réunion des Musées nationaux, 1980. Finalmente, la colección «Studia Instrumentorum popularis», publicada bajo la dirección de E. Emsheimer y E. Stockmann en Estocolmo (Musikhistorika Museet) a partir de 1969 (periodicidad irregular), dedicada a instrumentos de música popular de países europeos.

En resumen, durante su historia la etnomusicología ha llevado las reacciones de sus adeptos desde la curiosidad al interés y desde el interés al respeto. Hoy día el descubrimiento de las culturas musicales ha cobrado nuevo auge, pero otros

fenómenos, como los efectos de la aculturación; otros ámbitos, como la consideración que ahora existe hacia los fenómenos musicales urbanos, y otros temas, como los propiciados por la progresión de las ciencias conexas, alimentan y alimentarán durante mucho tiempo las investigaciones etnomusicológicas. El balance de estas investigaciones muestra hoy día que la disciplina se encuentra aún repartida entre dos tendencias principales: la antropológica y la musicológica; es deseable que ambas lleguen a confundirse y que se encuentre el punto de fusión en que la etnomusicología aparezca como una disciplina autónoma. ¿Podrá acaso la práctica de la etnomusicología como tal —que se propaga por el mundo, hasta las más pequeñas regiones de un país, a imagen de la etnología de su propia cultura— contribuir a facilitar esta síntesis?

Claudie MARCEL-DUBOIS

II. OBJETO, TÉCNICAS Y MÉTODOS

Como sabemos, el término «musicología» es de origen reciente. Inventado en 1950 por Jaap Kunst (*Musicologica*, Amsterdam) ha tomado su ortografía actual —una palabra sin guión para unir otras— tras la creación de la Sociedad americana de Etnomusicología en 1955 y de la resolución de ésta en el Congreso internacional de Ciencias antropológicas y etnológicas de Filadelfia, en 1956.

No es sencillo definir la etnomusicología. En un artículo publicado en *Ethnomusicology* («Perspective on Definitions», XXI/2, 1977, pp. 189-204), Alan P. Merriam ha citado 42 definiciones de este término, la mayor parte de las cuales han sido enunciadas en relación con el objeto de estudio. La etnomusicología estudia «toda música tribal y folclórica y todo tipo de música de arte no occidental», según Jaap Kunst (*Ethnomusicology*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1959); «las músicas primitivas y tradicionales del mundo entero», «las culturas musicales originales de tipo arcaico de todos los pueblos», según Claudie Marcel-Dubois (en la primera edición de este libro, PUF, 1958); «las características normales u otras del arte no europeo», según Marius Schneider (*Primitive Music*, en la *Historia* de Oxford, vol. I, Londres 1957); «La música de las sociedades no alfabéticas, las músicas de alta cultura de Asia y Africa del Norte, la música folclórica de tradición oral de las regiones que son dominadas por las altas culturas», según Bruno Nettl (*Theory and Method in Ethnomusicology*, Nueva York, The Free Press of Glencoe, 1964). Definido así, a menudo discrepan musicólogos asiáticos y africanos que se preguntan por qué el estudio científico de la música escrita y clásica de Occidente se denomina simplemente «musicología» mientras que el de las otras músicas cultas se llama «etnomusicología». Sería más aceptable si la definición se atuviera al método de aproximación, como el estudio objetivo y científico de las músicas de tradición oral de los pueblos del mundo entero, estudio que utiliza conjuntamente los métodos de investigación y de análisis propios de la etnología y la musicología. Se es etnomusicólogo no porque se estudie la historia o el lenguaje musical de un país «no occidental», sino porque se estudia «la música en la cultura» (Alan P. Merriam, *Ethnomusicology. Discussion and Definition of the Field*, en *Ethnomusicology*, IV/3, 1959, pp. 107-114), como «un aspecto universal del comportamiento humano» (Kwa-

ben Nketia, The problem of meaning in African music, en *Ethnomusicology*, VI/1, 1962, pp. 1-7). Cuando el estudio de una música implica también el de su medio sociocultural nos encontramos en el campo de la etnomusicología, que se interesa no sólo por la música en sí misma, sino también por el comportamiento musical de los hombres (Merriam, *Ethnomusicology revisited*, en *Ethnomusicology*, XIII/X, 1969, pp. 213-229, y *The anthropology of Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1964). Ya que hay conjunción entre musicología y etnología —en Estados Unidos prefieren referirse a antropología— la etnomusicología puede definirse en relación a la musicología o a la etnología como lo ha hecho Gilbert Rouge (*L'ethnomusicologie*, en Jean Poirier, *Ethnologie générale*, París, Gallimard, 1968, pp. 1339-1390). Según pongan los etnomusicólogos el acento en el aspecto musicológico o en el antropológico de la música, Merriam les llama «etnomusicólogos musicológicos» o «etnomusicólogos antropológicos» (*Ethnomusicology*, XIII/2, 1969). Los primeros estudian preferentemente la música considerada como de «alta cultura» de los países de Asia: China, Japón, India, Indonesia, etc., desde puntos de vista histórico, teórico y musicológico y se interesan en la ejecución musical y la comunicación de la música. Los segundos estudian la música de los pueblos llamados «no alfabéticos»: indios de América, africanos, pueblos de Oceanía. Sus observaciones se refieren principalmente al medio sociocultural, al comportamiento musical de los hombres, y el hecho musical aparece considerado como un aspecto de la cultura.

En todos los etnomusicólogos se advierte una *ampliación en el espacio y en el tiempo del campo de sus estudios*, que no se limita a la música llamada «clásica» de Europa, América y los países de civilización occidental, sino que se extiende a todos los géneros musicales que existen hasta en los más recónditos rincones del globo. El etnomusicólogo observa sobre todo el presente, graba, capta y describe lo que sucede en sociedades aún mal conocidas o lo que corre el riesgo de desaparecer para siempre, pero también interroga la historia al tomar en consideración la historicidad de la música en la tradición oral; algunos otean el porvenir para prever los perjuicios de la aculturación, de la hibridación de las tradiciones musicales tras el encuentro de las culturas entre Asia o África y Europa.

El etnomusicólogo *trabaja con las músicas de tradición oral*, que él mismo tiene a menudo que grabar sobre el terreno. En muchos casos es, al mismo tiempo, quien toma el sonido, es fotógrafo, cineasta y colecciona grabaciones aportadas por informadores y ejecutantes. Las investigaciones etnomusicológicas y los *métodos de trabajo sobre el terreno* han sido descritos por varios etnomusicólogos investigadores: Constantin Brailoiu, *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, en *Revue de Musicologie*, París, 1931, XII/40, pp. 1-35; Béla Bartók, *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire?*, traducido del húngaro por E. Lajti, Ginebra, Archives internationales de Musique populaire, 1948; Bruno Nettl, *Theory and method in Ethnomusicology*, Nueva York, The Free Press of Glencoe, 1964, v. III capítulo: «Field Work», pp. 62-97; Gilbert Rouge, *Enquête d'ethnomusicologie*, en *Ethnologie générale*, Enciclopedia de la Pléiade, París, Gallimard, 1968, pp. 333-348.

A este tipo de trabajo, sobre el terreno, hay que añadir el realizado *en los laboratorios*: duplicación y archivo de documentos, transcripción, descripción, análisis musicológico y acústico de los ejemplos grabados, control de las observaciones mediante aparatos de medición o de análisis, melógrafo de Charles Seeger, sonó-

grafo, etc. Bruno Nettl (1964), en su obra citada más arriba, y Mantle Hood (*The ethnomusicologists*, Nueva York, McGraw-Hill, 1971) han expuesto los diversos métodos utilizados por los etnomusicólogos, tanto sobre el terreno como en el laboratorio.

La transcripción, este «documento visual de un registro sonoro», según la definición de Charles Seeger, ¿tiene que ser esquemática o elaborada e íntegra? O como plantea Gilbert Rouget la cuestión: «¿transcribir o describir?» (*Chant soudanais et chant fuégien*, en *Echanges et communications: mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, París, La Haya, 1970). ¿Transcribir de oído y a mano o servirse de aparatos electrónicos? Hace falta un aprendizaje y una amplia experiencia para que un etnomusicólogo pueda aprovechar todas las ventajas de un «melógrafo», como el modelo C de Charles Seeger, que da una representación gráfica continua de una melodía, y cuyo melograma muestra la altura y la intensidad de los sonidos escuchados en función del tiempo (P. Crossley-Holland, ed., *Selected Reports*, II/1, Los Angeles, Institute of Ethnomusicology UCLA, 1974, número especial sobre el melógrafo modelo C de Charles Seeger y sobre su uso), o de un «sonógrafo» (sonographe), considerado por E. Leipp como un instrumento que permite obtener la «fotografía» de las señales «evolutivas» y una anotación «sonográfica, exhaustiva, reproducible, simple y precisa», y que da «la evolución de la frecuencia en función del tiempo en una duración de 2,4 s». (E. Leipp, *Appareillages et méthodes modernes en acoustique musicale*, en *Bulletin du GAM*, n.º 4, París, 17-4-1963). Es el instrumento utilizado para transcribir una melodía por Michèle Castellengo (la notación de las músicas extraeuropeas, en *Bulletin du GAM*, n.º 8, París, 15-1-1965), y Gilbert Rouget en el artículo citado más arriba, o para anotar ritmos complejos (Trần Van Khê, *L'utilisation du sonographe dans l'étude du rythme*, en *Revue de Musicologie*, LIV/2, París, 1968, pp. 222-232). El etnomusicólogo se encuentra con música cuyas reglas ha de descubrir, lo mismo que las escalas, las gamas, los modos, los ritmos, las modalidades de ejecución que varían de una tradición a otra. Un estudiante de etnomusicología puede familiarizarse con los elementos del lenguaje musical estudiados en todo el mundo leyendo lo siguiente: Jacques Chailley, *Formation et transformations du langage musical*, París, Centre de Documentation universitaire, 1955 (Editions Leduc prepara una nueva edición muy ampliada con el título *Eléments de philologie musicale*); del mismo autor, *Essai sur les structures mélodiques*, en *Revue de Musicologie*, XLIV, diciembre 1959, pp. 139-175; Trần Van Khê, *Les modes musicaux*, en *Encyclopaedia Universalis*, t. XI, París, 1971, pp. 148-153; C. Brailoiu, *Sur une mélodie russe*, en *Musique russe*, II, París, PUF, 1953, pp. 329-391; del mismo autor, *Un problème de tonalité (la métaphore pentatonique)*, en *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offerts à Paul-Marie Masson, professeur honoraire en Sorbonne, par ses collègues, ses élèves et ses amis*, París, Richard Masse, 1955, 2 vols., t. I, pp. 63-75; M. Kolinski, *Classification of tonal structures*, en *Studies in Ethnomusicology*, I, 1961, pp. 38-76; Curt Sachs, *The Wellsprings of Music*, La Haya, Martinus Nijhoff, 1962; Trần Van Khê, *Les modes musicaux*, en *Encyclopaedia Universalis*, vol. XI, París, 1971, pp. 148-153; Constantin Brailoiu, *Opere (Obras)*, trad. y pref. de E. Comisel, Bucarest, Editura Musicala a Ininiunii, compozitiorilor din RSR, vol. I, 1967, con el artículo «Le rythme enfantin»; del mismo autor, *Le giusto syllabique*, en *Anuario musical*, VII, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1952; Marius Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, I, Ber-

lín, 1934. Estos artículos y obras le prepararán para percibir mejor las estructuras melódicas y rítmicas, las anotaciones de «modo» en las músicas de Asia, los casos de «polifonía» que aparecen en los numerosos estudios y monografías relativas a las músicas tradicionales del mundo entero.

Es imposible en el marco de este artículo dar una bibliografía siquiera sumaria de las principales publicaciones sobre las músicas del mundo estudiadas por los etnomusicólogos. Existen fuentes bibliográficas muy útiles a los investigadores etnomusicólogos. Reseñamos aquí las principales: Jaap Kunst, *Ethnomusicology*, 3.^a ed., La Haya, Martinus Nijhoff, 1959, 303 pp., bibliografía, pp. 79-215, 4.552 títulos; Barry S. Brook, ed., *RIIM Abstracts of music literature*, Nueva York, desde 1967, vol. I, n.^o 1; el *Repertorio internacional de literatura musical (RIIM)* es una publicación trimestral que contiene en cada número varios títulos de obras y artículos sobre música, escritos en lenguas occidentales o asiáticas con resumen en inglés de su contenido. Se agrupan en seis rúbricas diferentes: materiales de referencia e investigación, musicología histórica, etnomusicología, instrumentos y voz, práctica de ejecución y anotación, teoría, análisis y composiciones, pedagogía, la música y las otras artes, la música y las disciplinas relacionadas con ella, música y liturgia; la rúbrica «Etnomusicología» se subdivide en nueve subrúbricas: la disciplina, las generalidades, África, Asia, Europa, América del Norte, América del Sur y Central, Australia y Oceanía, el Jazz, la música pop y el rock; la revista *Ethnomusicology*, publicación trianual de la Society for Ethnomusicology, fundada en 1955, contiene en cada número una bibliografía y una discografía importantes relativas a las publicaciones sobre etnología en general y sobre las músicas tradicionales de países de África, América, Asia y de Oceanía y Europa; Stanley Sadie, ed., *New Grove*. En los veinte volúmenes de este diccionario, ya repetidamente citado en esta obra, cada artículo aporta —especialmente en lo relativo a bibliografía, etnomusicología, continentes y países— una bibliografía selectiva pero muy abundante que incluye artículos y obras de reciente publicación. Para cada continente, cada región o cada país cuya tradición musical sea importante, existen bibliografías a menudo anotadas: L. J. P. Gaskin, *A Selected Bibliography of Music in Africa*, Londres, 1965; Richard A. Waterman, William Lichtenwanger, Virginia Hitchcock Hermann, Horace I. Poleman y Cecil Hobbs, *Bibliography of Asiatic Music*, Washington DC, 1947; H. G. Farmer, *The sources of Arabian Music: and Annotated Bibliography of Arabic Manuscripts* (Bearsden, 1940; 2.^a ed. revisada en 1965); F. Liberman, *Chinese Music, an annotated bibliography*, Nueva York, Society for Asian Music, 1970, 157 pp., con 1.483 títulos a partir de 388 boletines, revistas y periódicos en chino y en idiomas europeos, completada por un suplemento publicado en la revista *Asian Music*, vol. I, 1973, pp. 56-83, con 224 títulos nuevos; Song Bang Song, *An Annotated Bibliography of Korean Music*, Providence, Asian Music Publication, 1971, 250 pp., con 1.319 títulos de artículos y obras publicados en lenguas asiáticas y europeas. *KBS Bibliography of standard reference books for Japanese studies with description notes*, vol. VII (B), *Theatre, dance and music*, Tokio, Kokusai Bunka Shinkokai, 1960, 182 pp., con 339 artículos y obras en japonés, de las cuales 93 sobre música vocal e instrumental y un apéndice de 92 artículos en idiomas occidentales; para Asia del Sudoeste, James Danandjaja, *An annotated bibliography of Javanese folklore*, Berkeley, University of California, Center for South East Asian Studies, 1972, XXX, 162 pp.; Ricardo Trimillos, *An annotated of Filipino music*, Los Angeles, Asian Music

Publications, 1967 (s.n. de pp.) citado en el *RILM*, n.º X/4; para India, Elise B. Barnett, Special bibliography: The Art Music of India, en *Ethnomusicology*, vol. XIV, n.º 2, 1970, pp. 278-312, 741 títulos referentes a 46 temas de clasificación; para Irán, Vida Mashayekhi, *Bibliography of Music*, Teherán, 1976, 200 pp. (en persa).

Varios artículos y obras sobre una tradición musical del Asia configuran una bibliografía importante. Citemos, a título de ejemplo: para la música japonesa, Eta Marich Schneider, *A History of Japanese Music*, Londres, Oxford University Press, 1973, 720 pp., bibliografía, pp. 598-617, 270 títulos de obras y artículos escritos en japonés o en chino y 296 en lenguas europeas, es decir, 566 títulos en total; para la música de Java, Jaap Kunst, *Music in Java*, 3.ª ed. ampliada, vol. I, II, La Haya, Martinus Nijhoff, 1973, 660 pp., bibliografía, pp. 457-475, con 677 títulos; para la música vietnamita, Trần Văn Khê, *La musique vietnamienne traditionnelle*, París, PUF, 1962, 384 pp., bibliografía: 156 títulos, entre los cuales 40 títulos sobre las músicas de Asia o sobre cuestiones teóricas a título comparativo; discografía anotada: 118 títulos; para la música árabe (tradición del Magreb), Mahmoud Guettrai, *La musique classique du Maghreb*, París, Sindbad, 1980, 398 pp., bibliografía con 352 títulos, incluidos los de las obras citadas a título comparativo; para la música polinesia, Manfred Kelkel, *A la découverte de la musique polynésienne traditionnelle*, París, Publications orientalistes de France, 1981, 143 pp., bibliografía: 149 títulos, incluidos los de varias obras o artículos citados a título comparativo.

Estas bibliografías nos orientan sobre la considerable importancia de la documentación bibliográfica que existe actualmente en el mundo. Los estudios e investigaciones etnomusicológicos no dejan de aumentar. En atención a los estudiantes y jóvenes investigadores, seleccionamos algunas obras o artículos básicos para cada región del mundo.

Para Africa, los estudios de conjunto son raros. Citemos Francis Bebey, *Musique d'Afrique*, París, Horizon de France, 1968; J. H. Kwabena Nketia, *The Music of Africa*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 1974; John Blacking, *How Musical is Man?*, Seattle y Londres, 1973.

Los estudios sobre un instrumento de música, un canto, una sociedad, un pueblo son más numerosos: P. R. Kirby, *The Musical Instruments of the Native Race of South Africa*, Londres, 1934, reeditado en Johannesburgo en 1953; O. Boone, *Les tambours du Congo belge et du Ruanda et du Ruanda-Urundi*, Tervuren, 1951; K. P. Wachsmann, The Sound Instruments, in M. Trowell y K. P. Wachsmann, *Tribal Crafts of Uganda*, Londres, 1953; G. Rouget, Notes et documents pour servir à l'étude de la musique Yoruba, en *Journal de la Société des Africanistes*, t. XXXV/1, París, 1956, pp. 67-107; Claude Laloum, con la colaboración de G. Rouget, Deux chants liturgiques Yoruba, in *ibid.*, pp. 109-139; Monique Brandily, Un chant du Tibesti (Chad), en *Journal des Africanistes*, París, 1976, t. XLVI/1-2, pp. 127-192; André Schaeffner, *Les Kissi, une société noire et ses instruments de musique*, París, Hermann, 1951; J. H. Kwabena Nketia, *African Music in Ghana*, Evanston, 1963; Hugo Zemp, *La musique Dan*, París, Mouton, 1971; Simha Arom, Situation de la musique dans quelques pays d'Afrique centrale et occidentale, en *Acta Musicologica*, XVIII, 1976.

Para América Latina, el padre Samuel Claro Valdés, de la Universidad de Chile, en su informe a la UNESCO sobre el inventario de la documentación existente en América Latina y el Caribe, ha citado varias bibliografías ya publicadas en algunos

países de América y varios títulos sobre el folclore de los países de la región. He aquí algunos de ellos.

Para América Latina en general: Luiz Heitor Correa de Azevedo, *La música en América Latina*, Río de Janeiro, 1954; Gilbert Chase, *A guide to the Music of Latin America*, 2.^a ed., Washington, Pan American Union, 1962.

Para algunos países de América Latina, del norte al sur: México: Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México*, México, Imprenta Universitaria, 1956; Colombia: Andrés Pardo Tovar, *Rítmica y melódica del folclor chocano*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Centro de Estudios Folklóricos y Musicales (Cedefim), 1961, 72 pp.; Ecuador: George List, Music in the Culture of the Jabaro Indians of the Ecuadorian montana, en Cidem, *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología*, pp. 133-151; Perú: Raoul y Marguerite d'Harcourt, *La musique des Incas et ses survivances*, París, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1925, 2 vols.; Segundo Luis Moreno, *La música de los Incas* (Rectificación a la obra intitulada *La musique des Incas et ses survivances* de Raúl y Margarita d'Harcourt), Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957, 179 pp.; Chile: Juan Pérez Ortega, *Música folklórica y popular infantil chilena*, Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1976, 294 pp.; Argentina: Isabel Aretz, *Música tradicional argentina*, Tucumán, Historia y Folklore, República Argentina, Universidad Nacional Tucumán, 1946, 743 pp.; Brasil: Luiz Heitor Correa de Azevedo, *Escala, ritmo e melodia na musica dos indios brasileiros*, Río de Janeiro, 1938; Venezuela: Isabel Aretz, La ethnomusicología en Venezuela (Primera bibliografía general), en *Boletín del Instituto del Folklore*, IV/6, 7, 8 diciembre de 1965, pp. 257-307; Luis Felipe Ramón y Rivera, *La música folklórica de Venezuela*, Caracas, Monte Avida Editores, 1969, 234 pp.; Cuba: Argeliers León, *Música folklórica cubana*, La Habana, Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional «José Martí», 1964, 168 pp.

Hay algunos estudios comparativos sobre el conjunto de las músicas de los países de Asia: Trân Van Khê, Asia, en *La Musica*, vol. I, *Enciclopedia*, Turín, UTET, 1966, pp. 199-240; del mismo autor, Les musiques traditionnelles d'Asie, en *La musique*, Enciclopedia dirigida por Maurice Le Roux, París, Retz, 1979, pp. 473-492.

Para abordar el estudio de las músicas de los países de Asia, los artículos del *New Grove*—cada uno de los cuales contiene una bibliografía selectiva pero suficiente—constituyen una introducción muy útil antes de consultar monografías detalladas o artículos muy especializados. Asia se puede dividir en varias áreas culturales que agrupen países cuya música tradicional se caracteriza por analogías en los instrumentos, el lenguaje musical y las modalidades de ejecución: Asia oriental incluida China, Corea, Japón, Mongolia y Vietnam; para esta región la bibliografía es más abundante. No podemos más que señalar los artículos u obras que traten del conjunto de una tradición musical.

Para China aún son actuales los estudios siguientes: P. Joseph-Marie Amiot, *De la musique des chinois tant anciens que modernes*, vol. VI de la colección «Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages, etc., des Chinois, par les missionnaires de Pékin», París, Nyon L'Aîné, 1776-1814, VI, pp. 1-254; Maurice Courant, Essai historique de la musique classique des Chinois avec un appendice relatif à la musique coréenne, en *Encyclopédie de la musique...* (Albert Lavignac), t. I, París, Delagrave, 1913, pp. 77-241; John Hazedel Levis, *Foundation of Chinese Musical Art*, Peiping, H. Vetch, 1936, 225 pp.; A. C. Scott, *The Classical*

Theatre of China, Londres, George Allen & Unwin Ltd., 1955, 250 pp.; Gerd Schonfelder, *Die Musik der Peking Oper*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1972, 288 pp.; para los estudios de historia de la música, instrumentos, cuestiones teóricas y músicas de los pueblos minoritarios, puede consultarse la bibliografía de Liebermann ya citada.

Para Corea, las obras siguientes son esenciales: *Survey of Korean Arts: Traditional Music*, Seúl, Academia Nacional de las Artes, 1973, 250 pp., con artículos escritos por musicólogos eminentes, entre los que se encuentran Lee Hye Gu, Hahn Man Young, Song Kyong Rin, etc.; *Survey of Korean Arts: Folk Arts*, Seúl, Academia Nacional de las Artes, 1974, 471 pp., con una gran parte consagrada a la música, la danza y el teatro populares, pp. 73-357; Song Bang Song, *Source readings in Korean Music* (traducido, con una introducción), Seúl, Comisión Nacional de Corea para la UNESCO, 1980, 263 pp., con textos de antiguos autores coreanos sobre instrumentos, teoría y estética, anotación musical, status de los músicos, músicas vocales, instrumentales, religiosas, incluso música occidental observada por los coreanos; Lee Hye Ku, *Essays on Korean Traditional Music* (traducción de Robert C. Provine), Seúl, Seoul Computer Press, 1981, 278 pp., obra que reúne los artículos más importantes sobre la historia y las características de la música clásica tradicional de Corea, entre los 135 artículos del P. Lee Hye Ku.

En lo que se refiere a Japón hay una amplísima posibilidad de elección. Las obras más conocidas son: Sir Francis Piggott, *The Music and Musical Instruments of Japan*, 2.^a ed., Londres, B. T. Bastford, 1909, 196 pp.; William P. Malm, *Japanese Music and Musical-Instruments*, Tokio, Charles E. Tuttle Company, 1959, 299 pp.; Shigeo Kishibe, *The Traditional Music of Japan*, Tokio, Kokusai Bunka Shinkokai, 1966, 57 pp., 87 ilustraciones fuera de texto; Eta Marich-Schneider, *A history of Japanese Music*, Londres, Oxford University Press, 1973, 720 pp. y 3 discos de 17 cm. A estas obras se pueden añadir las siguientes: Pierre Landy, *Musique du Japon*, París, Buchet/Chastel, 1970, 327 pp. y 30 ilustraciones fuera de texto; Alira Tamba, *La structure musical du Nô*, París, Editions Klincksieck, 1974, 245 pp. y 2 discos de 17 cm. También los artículos de este autor publicados en la *Encyclopédie permanente Japon*, París, Publications orientalistes de France, de 1976 a 1981, sobre la música japonesa, introducción en 1976, música del Nô en 1977, música del gaga-ku en 1978, el shômyô en 1981.

Para Mongolia, E. Emsheimer y Haslund Christensen, *The music of the Mongols*, Estocolmo, 1943; Robert Hamayon, *Mongol Music*, en el *New Grove*, 6.^a ed., vol. XII, pp. 482-485, con bibliografía.

Para Vietnam, Trần Văn Khê (*op. cit.*, ver fuentes bibliográficas); *id.*, *Việt-Nam (Les traditions musicales)*, París, Buchet/Chastel, 1967, 224 pp., pl. fuera de texto; *id.*, *Vietnamese Music*, en *Selected Reports in Ethnomusicology*, vol. II/2, Los Angeles, University of California, 1975, pp. 35-47; *id.*, *Volkmusik und Kunstmusik im Viet-Nam*, en *Musikgeschichte in Bildern*, Paul Collaer, ed., Südostasien, Band I Lieferung 3, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1979, pp. 12-21, pp. 34-41.

Para el Sudeste asiático continental (Birmania, Tailandia, Campuchea —Camboya— y Laos) puede leerse: Robert Garfias, *A Musical visit to Burma*, en *The world of Music*, 17/1, 1975, pp. 3-13; Khin Zaw, *Burmese Music: A preliminary Enquiry*, en *Bulletin of School of Oriental Studies*, London University, n.º 10, 1940, pp. 717-754; David Morton, *The Traditional Music of Thailand*, Berkeley, University of California

Press, 1976, XV-258 pp.; varios artículos de J. Brunet y del profesorado de la antigua universidad de Bellas Artes de Pnom Penh en la colección *Traditional Drama & Music of South East Asia*, Taib Osman Mohd., ed., Kuala Lumpur, 1974, 354 pp.

Para el sudeste asiático marítimo (Malasia, Indonesia y Filipinas) hay pocos estudios de conjunto y, por el contrario, muchos artículos y obras especializados sobre las músicas de Java, Bali y las Filipinas (ver fuentes bibliográficas); William P. Malm, *Music in Kelantan*, *Study in Malaysian Oral and Musical Tradition*, pp. 1-46, y también *Michigan Papers on South and South East Asia*, n.º 8, Ann Arbor, University of Michigan, 1974, pp. 1-48; Jaap Kunst, *Music in Java* (op. cit., ver fuentes bibliográficas); Mantle Hood, *The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music*, Groninga, J. B. Wolters, 1954 (revisado en 1957); Colin McPhee, *Music in Bali*, New Haven y Londres, 1966 (revisado en 1976); Jane Belo, ed., *Traditional Balinese Culture*, Nueva York y Londres, Columbia University Press, 1970; para Filipinas, el artículo del *New Grove*, vol. XIV, es la mejor introducción a las tradiciones musicales de ese país; citemos también algunos artículos importantes relativos a la música de una etnia: José Maceda, *Music of the Magindanao in the Philippines* (tesis doctoral en la Universidad de California), Los Angeles, 1964, vol. I, 396 pp.; vol. II, 121 pp.; Ricardo Trimillos, *Tradition and Repertoire in the Cultivated Music of the Tausag of Sulu*, tesis doctoral en la misma Universidad, UCLA, 1972, XVIII-573 pp.

En el Asia meridional y occidental, en el mundo de la música «modal», han atraído desde hace mucho tiempo la atención de los musicólogos occidentales tres grandes tradiciones musicales: la hindú, la persa y la turco-árabe. La literatura musical en lenguas asiáticas u occidentales es muy abundante (ver fuentes bibliográficas). Citemos tan sólo: O. Gosvami, *The Story of Indian Music*, Bombay, Asia Publishing House, 1957; Alain Daniélou, *Inde du Nord (Les traditions musicales)*, París, Buchet/Chastel, 1966; Walter Kaufmann, *The Ragas of North India*, Bloomington, Indiana University Press, 1968; Nazir A. Jairazbhoy, *The Ragas of North Indian Music: Their Structure and Evolution*, Londres, Faber & Faber, 1971; P. Sambamoorthy, *South Indian Music*, Madrás, The Indian Music Publishing House, 6 vols., 1942-1969.

Para Irán citemos las obras siguientes: Nelly Caron y Dariouche Savate: *Iran (Les traditions musicales)*, París, Buchet/Chastel, 1966; Ella Zonis, *Classical Persian Music: an Introduction*, Cambridge, Harvard University Press, 1973. Preparan al investigador para otros estudios, más especializados, de J. During, Bruno Nettl y T. Mohammad Massoudieh.

Para el mundo turco-árabe consúltese Salah El Madhi, *La musique arabe*, París, Alphonse Leduc, 1972; Habib Hassan Touma, *La musique arabe*, París, Buchet/Chastel, 1977; Mahmoud Guettat, *La musique classique du Maghreb*, París, Sindbad, 1980. Esta consulta se hará antes de leer las traducciones al francés de las obras escritas por los antiguos maestros en lengua árabe, realizadas por el barón Rodolphe d'Erlanger con el título *La musique arabe*, en 6 vols., París, Geuthner, 1930-1959; o las numerosas publicaciones de H. G. Farmer.

Para determinadas regiones de Asia, como el Tibet, el valle de Katmandú (Nepal), puede leerse: Peter Crossley Holland, *The religious music of Tibet and its cultural background*, en *Proceedings of the Centennial Workshop in ethnomusicology, held at the University of British Columbia*, Vancouver, 19-23 junio 1967, Victoria, 1968, pp. 79-93; Ivan Vandro, *La musique du bouddhisme tibétain*, París, Bu-

chet/Chastel, 1976; Mireille Helffer, *Les chants dans l'épopée tibétaine de Ge-sar, d'après le livre de la course de cheval: version chantée de Blo bzan bstan-jin*, Ginebra, Librairie Droz, 1977; id., Une caste de chanteurs-musiciens: les *gaïne* du Népal, en *L'Ethnographie*, 1977, 73/1, pp. 45-75.

Para Oceanía consultaremos: M. Kelkel (*op. cit.*; ver fuentes bibliográficas); Hugo Zemp, An Are Classification of Musical Types and Instruments, en *Ethnomusicology*, 1978, XII/1, pp. 37-67.

En cuanto a Europa, no es posible proponer una bibliografía ni siquiera muy sumaria y selectiva. Pueden leerse: Constantin Brailoiu, Folklore musical, en *Encyclopédie de la Musique*, t. II, París, Fasquelle, 1959, pp. 88-113; Maguy Andral, Europe, en *La Musique*, de N. Dufourcq, París, Larousse, 1965, pp. 15-24; James Porter y A.-L. Lloyd, Europe, en el *New Grove*, VI, pp. 295-312; así como estudios sobre música popular de Grecia por Samuel Baud-Bovy, de Hungría por Béla Bartók y Zoltan Kodály, de Gran Bretaña e Irlanda por P. Kennedy, de Francia por Patrice Coïrault, Claudie Marcel-Dubois y Marie-Marguerite Pichonnet-Andral, etc.

Además de las revistas citadas en este artículo, en China se publican otras, lo mismo que en Corea, Japón, Vietnam, India, Irak e Israel, en idiomas asiáticos o europeos. Cada vez hay más tesis sobre temas relativos a etnomusicología. Hasta 1976, Frank Gillis y Alan P. Merriam han compilado y anotado 873 tesis y memorias defendidas en 170 universidades, y esta bibliografía supone, inevitablemente, omisiones. La etnomusicología se ha convertido en una disciplina específica en las universidades de varios países, entre ellos Francia. Sin embargo no es seguro que ocupe aún en todas partes el lugar que le corresponde. Hacemos votos por que llegue el día en que así sea.

Trần VAN KHÉ

Capítulo 3

La Antigüedad y sus secuelas

I. LA MÚSICA DEL PRÓXIMO ORIENTE ANTIGUO

Introducción arqueológica

El gran desarrollo de las investigaciones arqueológicas en el Próximo Oriente que ha tenido lugar en los últimos años hace indispensable incluir en los programas de estudio de los musicólogos el campo de las civilizaciones antiguas, no sólo del borde oriental del Mediterráneo, Asia Menor, Siria, Fenicia, Egipto, sino también, y sobre todo, Mesopotamia y comarcas vecinas, como Elam, Mitanni, Irán, hasta el valle del Indo. Las búsquedas han establecido la considerable antigüedad de estas culturas. Nos remontamos a los confines de los milenios IV y III, antes del nacimiento de la escritura (esto es, de la historia propiamente dicha). La invención de la escritura la debemos a los sumerios, hacia el año 2900. Este pueblo, del que ignoramos si es autóctono o procede de otra parte, edificó en la desembocadura del Tigris y del Eufrates una civilización muy brillante en la que los instrumentos musicales desempeñaban un cometido eminente de gran proyección posterior. La difusión de estos instrumentos indica que algunas corrientes de influencia han llegado a las regiones vecinas de Asia occidental y a Egipto, que a pesar de una tradición propia más o menos simultánea llegó a sufrir, hacia mediados del II milenio, una influencia tal que lo más adecuado podría ser estudiar su civilización musical después de la de Mesopotamia; al este, Elam, Irán, Indo, la civilización sumeria reinó desde el III milenio; a continuación, la influencia mesopotámica, mezclando la aportación semítica babilonia al inicial elemento sumerio, se propagó con el tiempo hacia la India e Insulindia hasta Java, para retroceder hacia África gracias a las relaciones comerciales de la Alta Edad Media: así lo prueba la difusión del arpa combada horizontal. Más al norte, hacia Asia central, podemos seguir el itinerario de las arpas verticales angulares y de los laúdes hasta China, hacia el siglo VI de nuestra era, y de ahí hasta Japón: se trata de descubrimientos realizados en los últimos veinte años.

Quede así constancia de lo importante que es la información arqueológica para

quien pretenda abordar la musicología de las civilizaciones. Pero aunque no sea uno licenciado en arqueología tendrá que reconocer la necesidad de remontarse a las fuentes, esto es, a la documentación que aportan las búsquedas, si se pretende encontrar materia para nuevas investigaciones. Es indispensable un contacto continuo con una biblioteca de arqueología oriental.

Para una primera introducción se pueden leer algunas síntesis recientes: P. Garrelli, *Le Proche-Orient asiatique*, 2 vols., París, 1969; D. y J. Oates, *The rise of Civilization*, Oxford, 1976; más centrado en arqueología: Steon Lloyd, *The Archaeology of Mesopotamia from the Stone Age to the Persian Conquest*, Londres, 1978; G. Roux, *Iraq*, Londres, 1959, reeditado en 1984 en versión francesa teniendo en cuenta los últimos adelantos y con un capítulo sobre música: P. Amiet, *L'art antique du Proche-Orient*, París, 1977, que presenta sobre todo los diversos puntos de búsqueda en los últimos años; del mismo autor, *La glyptique mésopotamienne archaïque*, nueva edición, París, 1980, descubrirá al estudiante una de las fuentes más importantes de nuestro conocimiento de la religión y de la vida cotidiana de estos pueblos: las figuraciones de instrumentos menudean y son importantes para la cronología. Para conocer lo que nuestras civilizaciones le deben a la cultura sumeria hay que leer la magnífica síntesis del último capítulo de la obra de H. Schmökel, *Sumer et la civilisation sumérienne*, París, 1964. Algunas obras de especialistas reúnen, por tipos, los documentos arqueológicos diseminados en los museos de todo el mundo: R. Opificius, *Das altbabylonische Terrakottareliefs*, Berlín, 1961; M.-Th. Barrelet, *Figurines et reliefs en terre cuite de la Mésopotamie antique*, Beirut, 1968.

Los catálogos de los museos son de gran importancia, sobre todo si están bien ilustrados, para que el estudiante se familiarice con las diferentes formas. Los principales han sido publicados en los últimos años: J. Rimmer, *Ancient musical Instruments of Western Asia in the British Museum*, Londres, 1969 (con el informe de M. Duchesne-Guillemin en *Orientalia*, 39, 1970, pp. 188-191); R. D. Anderson, *Catalogue of Egyptian Antiquities in the British Museum*, III, *Musical Instruments*, Londres, 1976, es excelente desde cualquier punto de vista; Chr. Ziegler, *Catalogue des Instruments de musique égyptiens du Musée du Louvre*, París, 1979, es admirable por su información, las descripciones de cada objeto y el examen crítico de las opiniones de especialistas.

Una fuente muy fecunda para los investigadores son las reservas de los museos, sobre todo los de Irak, Irán, Chipre, etc. En general los conservadores de estos museos son acogedores.

Un libro bueno contiene un mapa y una cronología. Esto es indispensable cuando se trata, como es el caso de Fenicia y Siria, de países expuestos a diversas corrientes de civilización. Una de las mejores tablas sincrónicas se encuentra en A. Parrot, M. Chehab y S. Moscati, *Les Phéniciens*, París, 1975. En el cuadro de la página siguiente nos limitamos a poner en paralelo Mesopotamia y Egipto:

Es importante consultar las publicaciones, porque es en ellas donde se elabora la ciencia, mientras que las síntesis y las enciclopedias están generalmente retrasadas. Las principales son la *Revue d'Assyriologie*, París, *Syria*, París; el *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, Berlín; el *American Journal of Archaeology*, Nueva York; *Expedition*, University of Pennsylvania; *Berytus*, American University, Beirut; *Iraq*, Londres. Para Egipto, el *Bulletin de la Société française d'Égyptologie*, París; *Kémi*, París; *Journal of Egyptian Archaeology*, Londres; *Chronique d'Égypte*,

<i>Mesopotamia</i>		<i>Egipto</i>	
<i>Prehistoria</i>	Hasta 3000	<i>Predinástico</i>	Hasta 3000
<i>Civilización sumeria</i>		I y II dinastías	3000-2700
Primeras dinastías	2900-2370	<i>Imperio Antiguo</i>	
Cementerio real de Ur	2600	Dinastía III hasta principios de la XI	2700-2100
Período sumerio-acadio	2370-2100	<i>Imperio Medio</i>	
III dinastía de Ur	2100-2000	XI y XII dinastías	2100-1730
<i>Civilización babilonia</i>		<i>Período de los Hicsos</i>	1730-1562
Babilonia antigua	2000-1600	<i>Imperio Nuevo</i>	
Hegemonía casita	1600-1350	XVIII dinastía	1562-1308
Expansión de Asiria	1350-1000	Dinastías XIX y XX	1308-1085
Imperio asirio	1000-612	<i>Período reciente</i>	
Período neobabilonio	612-539	Dinastías XXI a XXVI	1085-539
<i>Período acaménida (común) 539-330</i>			
<i>Período parto</i>	250 a. C.-230 d. C.	<i>Período ptolemaico</i>	306-30 a. C.
<i>Período sasánida</i>	230-643	<i>Período romano</i>	primer siglo a. C.-VI siglo d. C.
<i>Invasión del Islam</i>			

Bruselas. Habría que añadir las publicaciones que los mismos países orientales publican a partir de sus propias búsquedas: *Sumer*, Bagdad; y *Annales Archéologiques arabes syriennes*, Damasco. Cuando hay materia, la revista *Orientalia*, que se publica en Roma, consagra a la música la rúbrica n.º 73 de su anuario *Keilschriftbibliographie*. Algunas publicaciones de musicología suelen tener en cuenta la música del Próximo Oriente. El *GaPm Society Journal* de Londres está especializado en instrumentos musicales; *Music and Letters*, Londres; *Revue de Musicologie*, París; *Acta Musicologica*, Basilea, ha publicado en su vol. 51, firmado por J. H. Van der Meer, un importante artículo bibliográfico, «Ältere und neuere Literatur zur Musikinstrumentenkunde», relativo a volúmenes publicados y a tesis.

La obra de J. Kunst, *Ethnomusicology* (La Haya, 1959), es una recopilación muy útil que tiene en cuenta artículos, incluso de carácter arqueológico.

En relación con la estatuaria egipcia existe un excelente repertorio: B. Hornemann, *Types of ancient Egyptian statuary*, 7. vols. (ficheros con ilustraciones), Copenhagen, 1957-1969.

Instrumentos musicales

Para entrar en el meollo del tema y familiarizarse con las diversas formas de instrumentos podemos leer M. Duchesne-Guillemin, *Music in ancient Mesopotamia and Egypt*, *World Archaeology*, 12, 1981, p. 287 s., con 39 grabados. Este artículo completa y pone al día el que el mismo autor había ya publicado en 1960 en la

Enciclopedia de la Pléiade, *Histoire de la musique*, I, con el título «La música en el Egipto y la Mesopotamia antiguas» (sin ilustraciones), p. 353 s.

Mesopotamia

Para informarse detalladamente de las etapas de investigación habrá que acudir a obras antiguas, desde F. Galpin, *The music of the Sumerians, Babylonians and Assyrians*, Cambridge, 1937, reedición no revisada, Estrasburgo, 1955, aunque hay en esta obra algunos errores. Por ejemplo, un instrumento del museo de Florencia ha sido confundido con un arpa horizontal, cuando se trata de un arpa vertical mal colocada: tipo de error nada raro en los principiantes; la restauración del arpa real de Ur, en el British Museum, propuesta por el autor, ha sido demostrada falsa por Stauder, cf. *infra*; sobre la pretendida notación, cf. *infra*, (Teoría musical y notación); la cronología y la terminología han de ser rectificadas por completo como consecuencia de la evolución de los estudios en la materia, se deduce de ello que ciertos documentos relativos al laúd no se remontan a la época sumeria antigua.

A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique*, París, 1936, 2.^a ed., 1968, sigue siendo fundamental para la clasificación razonada y suministra indicaciones etnológicas muy importantes para el principiante.

M. Guillemin y J. Duchesne, Sur l'origine asiatique de la chithare grecque, *L'Antiquité classique*, 4, 1935, p. 117 s., es un estudio sintético fundamentado en la evolución de las liras o las cítaras del Próximo Oriente. Aún hoy resulta verosímil, aunque necesita una puesta al día en cuanto a cronología.

M. Duchesne-Guillemin, La harpe en Asie occidentale ancienne, *Revue d'Assyriologie*, 34, 1937, p. 29 s., propone una mejor clasificación del instrumento, que ha sido adoptada por C. Sachs, *The History of musical Instruments*, Nueva York, 1940. Este último libro constituye un manual base, si hacemos abstracción de determinadas ideas originales del autor, como las nociones sobre polifonía, que cree poder deducir del análisis de las representaciones y pinturas antiguas: Zweiklänge im Altertum, *Festschrift J. Wolf*, Berlín, 1929. Sachs fue una de las personalidades de más relieve de la etnomusicología que nació por entonces, pero poseía además de una información inmensa, un espíritu aventurero que le condujo a aplicar, a veces sin especial discernimiento, ciertas observaciones etnográficas a la interpretación de datos antiguos: por ejemplo, en lo que se refiere al acorde pentatónico de los cordófonos, teoría brillantemente refutada, a propósito de la lira griega, por R. P. Winninton-Ingram, The pentatonic Tuning of the Lyre, a Theory examined, *Classical Quarterly*, 50, 1956, p. 109 s. La hipótesis de Sachs sobre la notación ha sido refutada por Landsberger, v. *infra*, Sachs, ardiente partidario del pentatonismo y de la polifonía en la Antigüedad, volvió a posiciones más razonables en dos de sus últimos trabajos: *The rise of music in the Ancient World, East and West*, Nueva York, 1943, y Heterophonie, En *Musik in Geschichte und Gegenwart*, VI, 1957, col. 327.

F. Behn, *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*, Stuttgart, 1954, con excelente documentación e ilustraciones, si bien algunos detalles deben ser corregidos.

W. Stauder, *Die Harfen und Leiern der Sumerrerr*, Frankfurt del Main, 1957, y

Die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrische Zeit, *ibid.*, 1961, son dos obras especializadas que se fundamentan en la exhaustiva explotación de documentos arqueológicos. En el primero, el autor tuvo el gran mérito de rectificar la restauración del arpa de Ur del British Museum que había propuesto Galpin. Por otra parte, la oposición de Stauder, relativa a la lira oblicua de plata, del Museo de la Universidad de Pensilvania, no está justificada, como ha demostrado R. Barnett, New Facts about musical Instruments from Ur, *Iraq*, 31, 1969, p. 96 s. Algunos detalles del segundo libro de Stauder han sido completados por S. A. Rachid, Neue akkadische Leierdarstellungen und ihre Bedeutung für die mesopotamische Musikgeschichte, *Sumer*, 1962, p. 144 s., W. Stauder, Zur Frühgeschichte der Laute, *Festschrift H. Osthoff*, Tutzing, 1961, p. 25 s., ha sido refutado por Rachid, Das Auftreten der Laute und die Bergvölker, Vorderasiens, *Hundert Jahre Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, 2, Teil, Berlín, 1970, p. 207 s. Del mismo Rachid, Zur Datierung der mesopotamischen Trommeln und Becken, *Zeitschrift für Assyriologie und vorderasiatische Archäologie*, 61, 1971, p. 89 s.

H. Hartmann, *Die Musik der sumerischen Kultur*, Frankfurt del Main, 1960, es un ensayo fundamentado especialmente en el examen de los textos. El autor, con la ayuda del eminente asiriólogo A. Falkenstein, ha examinado una cantidad considerable de fuentes escritas y ha hecho una descripción de la medida musical asociada a las ceremonias. Se intenta, además, establecer la terminología de los instrumentos, tarea sumamente ardua ante lo raro de los detalles descriptivos. A menudo se limita a citar las diferentes opiniones ya superadas, como las de Galpin. Desde el punto de vista arqueológico es de notar que participa de los errores de su maestro Stauder en relación con la lira de plata de Ur (cf. *supra*). En la p. 331, lámina 35, interpreta en un jarrón histórico de Tell Agrab tres mujeres que sostienen en la mano un objeto redondo como si tocaran una pandereta, cuando en realidad se trata de hilanderas que sostienen una bola de lana. A pesar de estos errores secundarios, este estudio es precioso aún hoy día. En relación con la terminología, tema que aún está lejos de agotarse, cf. *infra* (Terminología de los instrumentos).

A. Parrot, *Assur*, París, 1961, tiene un capítulo final, «Música mesopotámica», que aporta nuevos monumentos figurados hallados en Mari. Estos documentos se estudian en M. Williamson, Les harpes du temple de Mari, *Syria*, 46, 1969, p. 290 s., artículo original, pero donde una estatuilla con dos músicos resulta falsamente interpretada; cf. M. Duchesne-Guillemin, Note musicologique, *Syria*, 49, 1972, p. 497, y más arriba.

R. D. Biggs, The Sumerian Harp, *The American Harp Journal*, I, 1968, p. 6 s., constituye un buen estudio, que nos aporta el nombre del instrumento: *balang* (antiguamente, *balag*).

A. Spycket, La musique instrumentale mésopotamique, *Journal des Savants*, julio-septiembre 1972, es un ensayo muy bien documentado y con una cronología de gran seguridad. La terminología es discutida con muy buenos argumentos. El autor, desgraciadamente, sigue a Hartmann en la interpretación del jarrón de las hilanderas de Tell Agrab. Del mismo, Louez-le sur la harpe et la lyre, *Anatolian Studies*, XXXIII, 1983, p. 39 s., es inapreciable por la terminología.

W. Stauder, Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer, *Orientalische Musik, Handbuch der Orientalistik*, Leiden, 1970, p. 171 s., es una contribución impor-

tante, aunque como advierte el autor ha necesitado seis años para su aparición. En consecuencia, se encuentra sobrepasada en lo que se refiere a la teoría musical, cf. *infra*. Se trata de una buena visión de conjunto, si prescindimos de la hipótesis sobre el origen indoeuropeo del laúd (cf. Rachid, *supra*). Del mismo Stauder, Mesopotamia, en el *New Grove*, 1980, y *Alte Musikinstrumente in ihrer vieltausendjährigen Entwicklung und Geschichte*, Braunschweig, 1973, obra lujosa, texto mediocre, sin bibliografía.

M. Duchesne-Guillemin, art. Mésopotamie, en *Dict. Bordas*.

La última adquisición en el campo de los instrumentos de Mesopotamia es el idiófono frotado cuya existencia en Irán y Sumer ha sido establecida por M. Duchesne-Guillemin, Identification d'un instrument préhistorique iranien, *Akten des VII internationalen Kongresses für iranische Kunst und Archäologie*, Munich, 1976; Berlín, 1979, p. 102 s. Más tarde, del mismo autor, Pukku and Mekku, *Iraq*, 1983, p. 151 s. (empleo del frotador en la epopeya de Gilgamesh) y Variations on the scraper, *Mankind Quarterly*, XXIII, 2, p. 161 s., Winter 1982.

Egipto

C. Sachs, *Die Musikinstrumenten des alten Ägyptens*, Berlín, 1921, buena monografía que abrió campo a los abundantes trabajos de H. Hickmann, que publicó durante treinta años un centenar de artículos y 4 vols., de los que habría que destacar, por la ilustración, *Quarante-cinq siècles de musique dans l'Égypte ancienne*, París, 1956, y *Ägypten, Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig, 1961. Puede encontrarse una bibliografía detallada en Jaap Kunst, *Ethnomusicology*, La Haya, 3.ª ed., 1959, p. 130 s., que puede ser completada con las notas de Hickmann, *Altägyptische Musik, Orientalische Musik, Handbuch der Orientalistik*, Leiden, 1970, p. 135 s. (donde el autor incluye también, p. 1 s., Die Musik des arabisch-islamischen Bereiches). Esta actividad prodigiosa ha hecho accesible la abundante colección de instrumentos de música reales o representados, del antiguo Egipto. Especialmente, el Catálogo del Museo de El Cairo, Instrumentos de música, El Cairo, 1949, es excelente, aunque tres cajas de arpas angulares verticales hayan sido mal fotografiadas y se las haya considerado arpas horizontales. Estas, que a diferencia de las otras, se tocaban con plectro, eran desconocidas en Egipto; ver M. Duchesne-Guillemin, Sur la typologie des harpes anciennes, *Chroniques d'Égypte*, 44, 1969, p. 60 s.

N. E. Scott, The lute of the Singer Har-Môse, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1944, p. 159 s., es un modelo de descripción de un instrumento.

L. Manniche, Ancient Egyptian musical instruments, *Münchener Ägyptologische Studien*, 34, 1975, interesante por la documentación hallada en piedras de un templo destruido de Amenofis IV, muestra, en la lámina 14, fig. 23, una lira gigante que tocan dos músicos. En relación con el instrumento análogo del jarrón de Inandyk, ver *RdM*, 55, 1969, p. 31; y J. Chaillé, *La musique grecque antique*, 1979, pp. 11 y 67. Informe de M. Duchesne-Guillemin en *Chronique d'Égypte*, 53, 1977, p. 88 s. De la misma L. Manniche, *Musical Instruments from the Tomb of Tutankhamon*, Oxford, 1976, incluye reproducciones fotográficas de gran belleza de la trompeta de plata.

R. Brandel, en un sustancioso informe (*Ethnomusicology*, septiembre de 1961)

de la obra de H. Hickmann, *La chironomie dans l'Egypte pharaonique*, *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde*, 83, 1958, denuncia las inconsistencias de una teoría que pretende deducir la melodía de los gestos del chirónomo.

La investigación musical llevada a cabo en 1958 por H. Hickmann con el duque de Mecklenburg posee más valor que estas teorías aventuradas: *Catalogue d'enregistrement de musique folklorique égyptienne précédé d'un rapport préliminaire sur les traces de l'art musical pharaonique dans la mélodie de la Vallée du Nil*, Estrasburgo/Baden-Baden, 1958. Anteriormente, B. Schiffer, *Die Oase Siwa und ihre Musik*, Berlín, 1936, había encontrado en este oasis que había permanecido al margen de la influencia árabe, una música heptatónica.

M. Duchesne-Guillemin, art. Egypte, en *Dict. Bordas*.

Finalmente, y puesto que es en Egipto donde surgió el órgano, inventado por Stesibios en el siglo III a. de C., podemos reseñar aquí J. Perrot, *L'orgue, de ses origines hellénistique à la fin du XIII^e siècle*, obra seria e importante; informe de M. D.-G. en *Latomus*, 30, 1971, p. 229 s. La existencia en la Antigüedad del órgano neumático, provisto de reserva de aire, fue conjeturada por Perrot, y ha sido probada finalmente por M. Duchesne-Guillemin a partir de un mosaico romano de Siria que ha sido objeto de publicación por él, ayudado por A. R. Zaazuq, conservador del museo de Hama: La mosaïque de Mariamin, *Annales archéologiques arabes syriennes*, 1970, p. 93 s. Este mosaico representa un concierto con seis músicos, tamaño natural, y uno de ellos toca el órgano (el más bello de la Antigüedad), mientras otro golpea con dos palillos una serie de tazas metálicas situadas en una mesa, que debían llamarse *echeion*, según Daremberg y Saglio, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, art. *echeion*.

Asia Menor e Irán

Para una primera toma de contacto puede utilizarse aún la visión de conjunto de A. Machabey, *La musique des Hittites*, Lieja, 1945, que desde luego sería necesario poner al día.

M. Wegner, *Hethitische Musik*, *Musik in Geschichte und Gegenwart*, VI, 1957, col. 330 s., constituye también un buen estudio.

M. Duchesne-Guillemin, la harpe à plectre iranienne, son origine et sa diffusion, *Journal of Near Eastern Studies*, 28, 1969, p. 109 s., y nota complementaria sobre el instrumento algar (nombre sumerio del arpa elamita), la misma revista, p. 200 s., prueba el origen elamita del arpa angular horizontal y hace un seguimiento de su dispersión, por una parte hasta Roma, por otra en Asia central, India, Birmania y Java, desde donde pasó a Africa en virtud de los intercambios comerciales de la alta Edad Media.

S. Kishide, profesor de Tokio, ha llevado a cabo desde 1940 investigaciones de carácter semejante. Ha publicado varios estudios: On the Origin of Pip'a (un laúd), *Journal of the Asiatic Society of Japan*, 1940, p. 259 s.; Emigration of Musicians from Central Asia to China and Diffusion of Western Music in China, *Annals of the Institute of History*, Universidad de Tokio, 1, 1953; The Origin of the K'ung-Hou (arpa china), *Journal of the Society of Research in Asiatic Music*, 1960. En cualquier caso,

sus investigaciones no se remontan a los instrumentos de los sumero-babilonios ni de Elam.

M. Duchesne-Guillemin, L'Oliphant dans l'Antiquité, *Berytus*, 18, 1969, p. 113 s., demuestra que este bello instrumento medieval surgió en Asia en la Antigüedad y que alcanzó Europa a través de Etruria.

Creta y Mar Egeo

B. Aign, *Die Geschichte des Musikinstrumente des Ägäischen Raumes bis um 700 vor Chr.*, Frankfurt del Main, 1965, es un buen estudio, muy bien documentado. M. Duchesne-Guillemin, Les énigmes du «bouclier de Zeus», *Latomus*, 114, 1970, p. 31 s., pone en cuestión una restitución falsa de una baqueta de tambor a partir de un escudo encontrado en Creta, que en realidad es un estandarte de tipo mesopotámico. M. Duchesne-Guillemin, Restitution d'une harpe minoënne de la Sambukē, *L'antiquité classique*, 37, 1968, p. 5 s., está dedicado a un hallazgo de Evans en el cementerio de Zafer Papoura. Esta restitución ha sido puesta en cuestión por J. Sakellarakē, Elephantinon Ploion ek Mukēnōn, *Ephemeris Archeologikē*, 1971, p. 188 s., que compara la reliquia de marfil con cajas en forma de navío, si bien omite el argumento principal: la posición del objeto en brazos del esqueleto. El excelente libro de R. Hampe y E. Simon, *Un millénaire d'art grec, 1600-600* (Friburgo/Suiza, 1980), arroja nueva luz en este campo poco conocido.

Terminología de los instrumentos

Es importante que el estudiante sepa que la terminología en Sumer e incluso en la Mesopotamia semita permanece aún ampliamente desconocida.

B. Landsberger, *Materialien zum Sumerischen Lexikon (MSL)*, publicado desde 1937, suministra relaciones de nombres acompañados de determinativos que designan la materia de los instrumentos, madera, bronce, piel, y raras veces indican el número de cuerdas o el país de origen.

W. von Soden, *Akkadisches Handwörterbuch*, Wiesbaden, 1965-1982, no siempre está de acuerdo con el CAD, el *Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago*, publicado por un equipo de expertos y aún inconcluso. Permanece la incertidumbre en relación con los numerosos vocablos. Sería necesario realizar una investigación en la que colaborase un asiorólogo.

Para Egipto la terminología resulta bastante bien conocida, gracias a los hieroglifos que a veces acompañan escenas musicales. Ver H. Hickmann, Terminologie musicale dans l'Égypte ancienne, *Bulletin de l'Institut d'Égypte*, 35, 1955, p. 583 s.

Empleo de los instrumentos

W. Stayder, *Orientalische Musik*, Leiden, 1970, p. 171 s. y H. Hartmann, *Die Musik der sumerischen Kultur*, Frankfurt del Main, 1960, dan todo tipo de información sobre el empleo de los instrumentos en la música religiosa, la organización y la

instrucción de los cantantes adscritos a los templos, además del cometido de la música en la vida de la corte, la vida militar y la vida privada.

La música podía tener un aspecto humorístico, del que son testimonio las escenas de animales músicos representadas en las liras de Ur, la glíptica y aun etapas posteriores, en Tell Halaf, en ortostatos hoy desaparecidos, pero de los que quedan dibujos: ver M. von Oppenheim y A. Moortgat, *Der Tell Halaf*, III, Berlín, 1955, láminas 100 y 101. Estas escenas de animales se han perpetuado en la estatuaría de la Edad Media europea: J. Baltrusaitis, *Art sumérien, Art roman*, París, 1934. Véase también Schmökel, *op. cit.* En Egipto, esta traducción ha sido confirmada por numerosos papiros y algunas esculturas: S. Curto, *La Satira nell'antico Egitto*, Turín, Quaderno 1 del Museo egizio di Torino, 1965.

Teoría musical y notación

La teoría musical mesopotámica sólo fue descubierta en 1962, excluyéndose definitivamente la hipótesis de C. Sachs, adelantada en 1924, en *Die Entzifferung einer babylonischen Notenschrift*, en los *Stizungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 18, 1924, p. 120 s., y *Archiv für Musikwissenschaft*, 1925, pp. 1-22. Sachs estudiaba una tabla cuneiforme del Museo de Berlín. Las sílabas escritas junto a un himno religioso habían agitado su imaginación. Mediante un método muy suyo creyó poder obtener de ahí una notación de la música del himno. A pesar de una severa refutación de B. Landsberger, *Die angebliche babylonische Notenschrift, Festschrift für Max von Oppenheim, Archiv für Orienforschung*, I, 1933, p. 170 s., que demostraba con argumentos filológicos que en el documento estudiado por Sachs no había huella alguna de música, éste, y más tarde F. Galpin, no quisieron admitir la evidencia. Sachs prosiguió su quimera a través de conferencias y publicaciones: *The Mystery of the Babylonian Notation, Musical Quarterly*, 1941, p. 62 s.; *Papers of the International Congress of Musicology*, 1939, p. 161 s., ambos reimprimos en Nueva York en 1944; *Das Geheimnis der babylonischen Notenschrift, Stimmen*, I, 1947-1948, p. 236 s. Por su parte Galpin había deducido también una melodía, que publicó en su libro sobre instrumentos, en 1937 (ver más arriba).

En 1962 una tabla de la Universidad de Pensilvania, publicada por A. Draffkorn-Kilmer, *Two new lists of key-numbers for mathematical operations, Orientalia*, 1960, p. 253 s., suministró a Duchesne-Guillemin la base de su *Découverte d'une Gamme babylonienne, Revue de Musicologie*, 49, 1963, p. 1 s. Este trabajo de pionero, aunque no pueda considerarse perfecto, probaba la existencia de una gama heptatónica en la que las quintas, cuartas, sextas y terceras poseían un nombre cada una. Fue la señal de partida de una serie de investigaciones no sólo filológicas, de A. Draffkorn-Kilmer y H. Guterbock, *The Strings of musical Instruments, their Names, Numbers and Significance, Studies in Honor of B. Landsberger*, Chicago, 1965, p. 161 s.; sino también musicológicas: M. Duchesne-Guillemin, *Note complémentaire sur la découverte de la gamme babylonienne*, en el mismo volumen, p. 268 s.; *A l'aube de la théorie musicale, Revue de Musicologie*, 52, 1966, p. 147 s., y *Survivance orientale dans la désignation des cordes de la lyre en Grèce, Syria*, 44, 1967, p. 233 s.; W. Stauder, *Ein Musiktraktat aus dem zweiten vorschriftlichen Jahrtausend, Festschrift W. Wiora*, Kassel, 1967, p. 157 s., propone una teoría que ha abandonado poco después,

según parece, ya que no hace mención de ese escrito en su artículo «Mesopotamia» del *New Grove*.

La etapa siguiente está presidida por la publicación de una tabla del British Museum que claramente data del siglo XVIII a. de C.: O. Gurney, And old Babylonian treatise on the Tuning of the Harp, *Iraq*, 30, 1968, p. 229 s., gracias a la muy eficaz colaboración del musicólogo D. Wulstan, que publicó en el mismo número The Tuning of the Babylonian Harp (estudio que desautorizó él más tarde), probó la existencia en Babilonia de siete modos diatónicos, con el método, para pasar de uno a otro, de alterar cada vez una cuerda. M. Duchesne-Guillemin, La théorie babylonienne des métales musicales, *Revue de Musicologie*, 55, 1969, p. 3 s., completó la teoría y esclareció el nombre del instrumento: sumerio *Zami* = babilonio *sammu* = lira. H. Kummel, Zur Stimmung der babylonischen Harfe, *Orientalia*, 39, 1970, p. 252 s., encontró el método de acorde del instrumento, pitagórico *avant la lettre*. H. Guterbock, Musical Notation in Ugarit, *Revue d'Assyriologie*, 64, 1970, p. 45 s., descubrió que la teoría babilonia había posibilitado la invención de una manera de anotar, testificada en el siglo XIV a. de C. A. Kilmer, The Discovery of an ancient Mesopotamian Theory of Music, *Proceedings of the American Philological Society*, 115, 1971, p. 131 s., perfeccionó la terminología, gracias al descubrimiento de Ugarit.

Desde ese momento varios expertos se dedicaron a describir la notación. D. Wulstan, The earliest musical Notation, *Music and Letters*, 52, 1971, p. 365 s.; A. Kilmer, The cult song with music from ancient Ugarit: another interpretation, *Revue d'Assyriologie*, 68, 1974, p. 69 s., fue refutado por D. Wulstan, Music from Ancient Ugarit, *Revue d'Assyriologie*, 68, 1974, p. 125, y por M. Duchesne-Guillemin, Problèmes de la notation hourrite, *Revue d'Assyriologie*, 69, 1975, p. 159 s., y Découverte de la musique babylonienne, *Accademia dei Lincei*, Quaderno 236, Roma, 1977, lo cual no impidió a A. Kilmer, R. Crocker y R. Brown la difusión comercial de un disco, *Sounds from Silence*, Berkeley, 1976, en que la música estaba reconstruida a partir de la hipótesis refutada. M. Duchesne-Guillemin, La restitution de la musique hourrite, *Revue de Musicologie*, 66, 1980, pp. 5-26, realiza una revisión detallada de los argumentos. Los dos artículos de H. J. Thiel, Zur Gliederung des «Muziktextes» aus Ugarit, *Revue hittite et asianique*, 36, 1978, p. 189 s., y Der Text und die Notenfolgen des Musiktextes aus Ugarit, *Studi Micenei ed Egei*, 18, 1977, p. 109 s., no incluían ninguna restitución de la melodía y son discutidos por M. Duchesne-Guillemin en *Akkadica*, 5, 1977 (Bruselas), p. 4 s.

R. Crocker, Remarks on the Tuning Text UET VII, 74 (U. 7/80), *Orientalia*, 47, 1978, p. 99 s., intentó la reconstrucción de otra parte de la tabla del British Museum diferente a la publicada por Gurney. Este intento fracasó, desgraciadamente, a causa de la falta de datos.

A. Schaffer, A new musical Term in ancient Mesopotamian Music, *Iraq*, 43, 1981, 1, p. 79 s., aporta un dato que no pone en peligro la teoría descubierta por Gurney y Wulstan, que se encuentra a cubierto de cualquier crítica, pero amplía el tema gracias a un texto del rey Shulgi, que reinó durante la III dinastía de Ur, y parece demostrar que el procedimiento, descrito por la teoría del siglo XVIII, de descender o aumentar el sonido de las cuerdas se remonta al siglo XXI.

Hay aún muchas nociones que esclarecer en las tablas musicales de Ras Shamra (Ugarit). Aparecen una serie de expresiones nuevas en lo relativo a la notación, no descriptibles actualmente por ausencia de paralelos: ver: E. Laroche en *Ugaritica*,

5, 1968, p. 484 s., y *Etudes hourrites, Revue d'Assyriologie*, 67, 1973, p. 124 s. El artículo de R. Vitale, *La musique suméro-accadienne, gamme et notation musicale, Ugarit-Forschungen*, 14, 1982, p. 241 s., parte de una falsa premisa.

En relación con textos sumerios tardíos que contienen repeticiones de sílabas e índices de canto melismático, *vid.* M. Bielitz, *Melismen und ungewöhnliche Vokal- und Silbenwiederholung, bzw. Alternanz in sumerischen Kulttexten der Seleukidenzeit, Orientalia*, 39, 1970, p. 152 s.

M. Duchesne-Guillemin ha presentado una teoría de conjunto en una separata que acompaña una cassette de las *Undena Publications*, Los Angeles, University of California.

Hasta el momento la teoría musical babilonia y la notación de Ugarit son las únicas cuestiones conocidas en cuanto al Próximo Oriente antiguo. Para Egipto, a pesar de las hipótesis de Hickmann, no ha podido aún ser establecida una teoría: no la encontraremos en la chironomía, aunque el cometido de la misma haya resultado eficaz en la interpretación de la frase musical, sobre todo si varios músicos tocaban juntos. Nunca podremos obtener notación teórica alguna, y menos una partitura, a partir de los gestos de un director de orquesta. Estos gestos son muy individuales, y los de los chirónomos egipcios, además, están grabados en piedra.

Sería sorprendente que Egipto hubiera adoptado, en tiempos del Imperio Nuevo, tantos instrumentos procedentes de Asia (arpas verticales angulares, liras, laúdes) sin adoptar al mismo tiempo algo de la cultura musical de los instrumentistas de ese origen. Ugarit pudo ser, en el siglo xiv, un importante punto de referencia. Es posible que un egiptólogo, cuya curiosidad se extendiera a la música, pudiera un día encontrar en el fondo de un cajón un papiro aún no publicado por no haber resultado inteligible, y que se encontrara en él una alusión a la teoría mesopotámica.

Marcelle DUCHESNE-GUILLEMIN

II. LA MÚSICA DE LA GRECIA ANTIGUA

La música de la Grecia antigua es la única entre las músicas de la Antigüedad que nos resulta conocida no sólo por tratados teóricos o vestigios arqueológicos, sino también —algo único— por las «partituras» descifrables con certidumbre; por ello es posible la reconstitución de lo esencial en el curso de una historia que se extiende en unos mil años, hasta la época romana, que recibe el legado de Grecia.

Hay una bibliografía (Thomas J. Mathiesen, *Bibliography of sources for the study of Ancient Greek Music*, Hackensack, New Jersey, 1974) que enumera cerca de mil títulos de obras o artículos dedicados a la música griega; pero, además de no estar exenta de errores, esta bibliografía cita indiferentemente obras esenciales y trabajos menores, de buena o de mala calidad. De cómodo manejo y buena documentación, la obra de Solon Michaelides, *The music of the Ancient Greece, an Encyclopaedia*, Londres, 1978, aporta precisiones útiles sobre los autores de los tratados teóricos, sobre los instrumentos, sobre el mismo sistema musical, junto con buenas indicaciones bibliográficas; está presentado en forma de diccionario. Para una exposición

general de los diferentes aspectos de la música griega, la obra de base es hoy día *La musique grecque antique*, de Jacques Chailley, París, Belles-Lettres, 1979, manual que reemplaza ventajosamente el librito de Théodores Reinach, *La musique grecque*, ya anticuado, puesto que su primera edición es de 1929, pero que aún puede consultarse a título indicativo en una edición reciente en Editions Aujourd'hui, colección «Les Introuvables», París, 1979. Además de describir la construcción y evolución del sistema musical y presentar los instrumentos más importantes, la obra de J. Chailley toma partido en las principales controversias (la de los pretendidos «modos», por ejemplo) y analiza veintiocho partituras antiguas.

El amplio trabajo de Fr. A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, 2 vols., 1875-1881 (reimpreso por Georg Olms, Hildesheim, 1965), es aún hoy día única por su enorme documentación. Sin embargo, la traducción y, sobre todo, la interpretación de los textos, dejan mucho que desear; por otra parte, la evolución de las concepciones musicales la ha convertido, en muchos sentidos, en una obra superada.

Lo esencial de nuestras fuentes lo constituyen los tratados que los griegos consagraron a la armonía y, en menor medida, a la rítmica. Unos quince de ellos nos han llegado en buen estado. Después de la edición príncips de Meibom (1652), acompañada de una traducción latina, C. von Jan ha editado siete en un corpus: *Musici Scriptores Graeci*, Leipzig, 1895 (reimpreso por Georg Olms, 1962): Ps.-Aristóteles, Ps.-Euclides, Cleónidas, Nicómaco, Baquío el Viejo, Gaudencio, Alipio. Esta edición no incluye más que los textos griegos; Charles E. Ruelle realizó en tiempos una traducción, desgraciadamente mediocre, en diversos fascículos de la *Collection des Auteurs grecs relatifs à la musique*, París, 1871-1895, que puede ser utilizada eventualmente.

Salvo excepción, los teóricos de la música griega han situado siempre sus especulaciones musicales en el seno de sistemas filosóficos (pitagorismo, aristotelismo, platonismo) y las polémicas musicales se situaban dentro de disputas entre escuelas; los primeros autores de tratados musicales fueron los pitagóricos Filolao y Arquitas (siglos v y iv), de los que no conservamos ninguna obra completa; podemos encontrar fragmentos de sus doctrinas matemático-musicales en *Pitagorici, Testimonianze e frammenti*, 3 fascs., Florencia, 1964-1969, por Maria Timpanaro-Cardini. Con Aristóxeno de Tarento, discípulo de Aristóteles, se produjo una ruptura decisiva a finales del siglo iv, ruptura que dividirá a todos los musicógrafos hasta la extinción de la teoría musical griega. Léase su tratado de armonía en la edición de Rosetta Da Rios, *Aristoxeni Elementa Harmonica*, Roma, 1954 (con una traducción italiana y una buena exposición de la doctrina), preferible a Meibom y a la edición inglesa de Henry Macran, *The Harmonics of Aristoxenus*, Oxford, 1902, reimpresa por Georg Olms, 1974 (con una traducción inglesa y notas). Sobre Aristóxeno de Tarento consúltense las obras siguientes: Louis Laloy, *Aristoxène de Tarente et la musique de l'Antiquité*, París, 1904; Fritz Wehrli, *Die Schule des Aristoteles*, 2, Basilea, 1945 (que reúne sus fragmentos); Annie Bélis, *Aristote et Aristoxène de Tarente; le «Traité d'Harmonique»*, tesis de tercer ciclo, París IV, 1981.

Frente a los continuadores de Aristóxeno (Cleónidas y Gaudencio) en el siglo ii aparecieron dos grandes teóricos, Claudio Ptolomeo, neopitagórico, y el neoplatónico Porfirio, comentador de las *Armónicas* de Ptolomeo; estos dos grandes textos han sido traducidos al alemán y comentados por Ingemar Düring, *Die Harmonie-*

lebre des Klaudios Ptolemaios, Gotemburgo, 1930 (reimpreso por Georg Olms, 1982) y *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*, Gotemburgo, 1934.

La segunda sección de los *Conocimientos matemáticos útiles para la lectura de Platón*, de Theón de Esmirna, está dedicada a la música y bebe en abundancia de las teorías pitagóricas. Preferible a la edición de J. Dupuis, París, 1892, cuyo texto no está suficientemente bien establecido y cuya traducción es discutible, puede consultarse la edición de E. Hiller, *Theologoumena Arithmeticae*, Leipzig, 1878.

En el siglo III, Aristides Quintiliano transmite aún con fidelidad las antiguas doctrinas en su *De Musica*, ed. R. P. Winnington-Ingram, Leipzig, 1963.

El último musicógrafo en lengua griega es Alipio, del siglo IV (ed. C. von Jan, *Scriptores*), si exceptuamos el tardío Manuel Brienno, *The Harmonics of Manuel Bryennius*, Groninga, G. H. Jonker, 1970 (importante edición, con traducción e introducción en inglés).

A partir del siglo IV toman el relevo los autores latinos a los griegos, aunque con espíritu semejante y prosiguiendo las mismas controversias. Son, esencialmente: Martianus Capella, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, ed. A. Dick, a. Jean Preaux, Stuttgart, 1969 (el libro IX es *De Harmonia*, pp. 469-535) y sobre todo Boecio, *De Institutione Musica*, ed. G. Friedlein, Leipzig, 1867, que expone y confronta las doctrinas de los pitagóricos y de Aristóxeno. Cabe aún mencionar el *De Musica* de Filodemo, filósofo epicúreo; la obra, muy mutilada, fue hallada en Herculano (ed. J. Kemke, Leipzig, 1884). Aún habría que añadir numerosos textos fragmentarios o anónimos a esta abundante literatura; algunos de ellos están agrupados en corpus: *Anonymi Scriptio de Musica*, ed. F. Bellermann, Berlín, 1841, reed. por D. Najock, Gotinga, 1972; A. J. Vincent, *Notices sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique*, París, 1847; los *Excerpta* de los manuscritos napolitanos, editados por C. von Jan, *Scriptores*; finalmente, textos en papiro: *P. Oxyrhynchus*, t. IV, n.º 667, *Pap. Hibeh*, t. I, n.º 13.

Lugar aparte merece el *De Musica* atribuido a Plutarco, que podría haber sido escrito hacia el siglo II d. de C. En efecto, este diálogo constituye el único tratado de historia de la música que nos han transmitido los griegos. Aporta en especial preciosa información sobre las teorías de Damon, supuesto maestro de Platón. Ha sido objeto de dos ediciones notorias, muy diferentes en su enfoque, pero ambas muy útiles: Henri Weil y Théodore Reinach, *Plutarque, «De la musique»*, París, 1900; François Lasserre, *Plutarque, De la musique*, Lausana, 1954.

Junto a la abundancia de los tratados armónicos, los escritos rítmicos que han dejado los griegos son escasos en número, aunque lo que sucede a veces es que los teóricos integran sus doctrinas sobre el ritmo en sus tratados musicales. Véase la obra de Rudolf Westphal, *Aristoxenos von Tarent, Melik und Rhythmik des Klassischen Hellenismus*, II, Leipzig, 1893 (donde también se integran los fragmentos rítmicos de Aristóxeno); sobre el problema que plantea la transcripción en música de los análisis métricos, léase Jacques Chailley, *La musique grecque antique*, pp. 56-58, y el ensayo de E. Martín, *Essai sur les rythmes de la chanson grecque antique*, en *Trois documents de musique grecque*, París, 1953. La obra básica sobre métrica sigue siendo la de W. J. W. Koster, *Traité de métrique grecque, suivi d'un précis de métrique latine*, Leyde, 1936; ver también, del mismo autor, *Rythme en metrum bij de Grieken van Damon tot Aristoxenus*, Groninga, 1940.

Para situar bien la obra de los teóricos de la música en la historia del pensa-

miento griego, es decir, esencialmente en sus relaciones con la investigación matemática y las especulaciones filosóficas, léase: de P. H. Michel, *De Pythagore à Euclide*, París, 1950, que defiende la tesis del origen musical del descubrimiento de la irracionalidad; Abel Rey, *La jeunesse de la science grecque*, París, 1933; y la obra mayor, pese al extremismo de algunas de sus tesis, de A. Szabó, *Les débuts des mathématiques grecques*, París, Vrin, 1977.

El papel preponderante de la música en la educación de los griegos ha sido objeto de múltiples estudios: H. I. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, 3.^a ed., París, 1955; sobre las doctrinas educativas y la influencia de Damon (con fragmentos de su *Aeropagítica*), introducción y pp. 74-79 de la edición Lasserre de Plutarco; Evaghelos Moutsopoulos, *La musique dans l'oeuvre de Platon*, París, PUF, 1959.

A los juegos y concursos musicales a los que los griegos eran tan aficionados sólo se han consagrado algunos estudios antiguos: ver la obrita de E. Reisch, *De musicis Graecorum certaminibus*, Viena, 1855; J. Frei, *De certaminibus thymelicis*, Basilea, 1900; síntesis en W. Schmid-O. Staehlin, *Geschichte der Grieschischen Literatur*, 7 vols., Munich, 1920-1948. Nuestras antiguas fuentes sobre este tema se encuentran diseminadas en las obras de lexicógrafos o compiladores: Ateneo, *Deipnosophistas*, libros IV y XIV esencialmente; Pausanias, *Descripción de Grecia*, *passim*. Ambos han sido editados en la colección Loeb (Cambridge, Estados Unidos) con traducción inglesa. Véanse igualmente los artículos consagrados a los concursos musicales en Pauly-Wissowa, *Real-Enzyklopädie*, y Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* (estos últimos, algo sobrepasados, deben ser puestos al día y completados mediante la lectura de inscripciones descubiertas posteriormente); véase la documentación reunida por Louis Robert, *Fêtes, musiciens et athlètes*, en los *Etudes épigraphiques*, París, 1938, sobre los virtuosos célebres, mencionados, por ejemplo, en Plutarco y en Ateneo por sus innovaciones o la originalidad de su estilo, podemos acudir a los artículos que les han sido dedicados en los diccionarios y enciclopedias mencionados más arriba, o bien a las correspondientes reseñas del *Dictionnaire Bordas* y del *Harvard Dictionary of Music*, 2.^a ed., Cambridge, 1969.

Descritos por los lexicógrafos (Pollux, *Onomasticum*, *Suidae Lexicon*, ed. A. Adler, Leipzig, 1928, reimpresso en 1971), los instrumentos musicales han sido objeto de abundantes estudios; presentación sucinta de los diversos tipos de instrumentos: J. Chailley, *La musique grecque antique*, pp. 59-75; D. Paquette, *Les instruments de musique dans la céramique de la Grèce antique*, París, de Boccard, 1984. La obra mayor sobre el aulos sigue siendo la de Kathleen Schlesinger, *The Greek Aulos*, Londres, Methuen & Co., 1939; la autora estudia no sólo las características del instrumento mismo, sino que también analiza las polémicas a las que dio lugar entre los teóricos («Harmónicos» y Aristóxeno) de la Antigüedad. Las búsquedas han servido para poner al día algunos auloi: A. A. Howard, The aulos or tibia, en *Harvard Studies in Classical Philology*, 4, pp. 1-60; J. G. Landels, Fragments of auloi found in the Athenian Agora, en *Hesperia*, 1964, XXXIII, pp. 392-400; D. Mazaraki O ΑΥΛΟΣ ΤΗΣΣΥΛΛΑΟΓΗΣ ΚΑΡΑΠΙΑΝΟΥ, Atenas, Laographias, τ. KH', 1972; T. Lea Southgate, Paper on Meroë Auloi, en *IAAA*, XXXV, 1915, p. 78, y Ancient flutes from Egypt, *Journal of Hellenic Studies*, 1915, pp. 13-21. Nicholas B. Bodley, The auloi of Meroë, *American Journal of Archaeology*, 1946, pp. 217-240; J. G. Landels,

A newly discovered aulos, *Annual of the British School at Athens*, 1968, pp. 231-238; The Brauron Aulos, *ibid.*, 1963, pp. 116-119. Los auloi hallados en Delfos en el Antro coricio y los numerosos fragmentos de auloi de Delos han sido publicados por Annie Bélis, *Bulletin de Correspondance hellénique*, Suplemento VII, «L'Antre corycien», II (1983) y *Exploration archéologique de Délos*, «Les petits objets». El artículo «Tibia» del *Dictionnaire des Antiquités*, aporta buenas indicaciones bibliográficas pero sus análisis se encuentran a veces ya superados. Sobre la lira, instrumento concurrente del auloi, ver artículo «Lyra» en Daremberg-Saglio, *Dictionnaire des Antiquités* (donde se estudian también otros instrumentos de cuerda, barbiton, cítara, y arpa) y el artículo «Lyra» en Pauly-Wissowa, *Real-Enzyklopädie*. También puede consultarse el capítulo de este libro consagrado al Próximo Oriente antiguo, escrito por M. Duchesne-Guillemin.

En la antigüedad se opuso constantemente el aulos a la lira, como símbolos de dos músicas y dos culturas, donde el aulos representaba el elemento extranjero y la lira el elemento griego (ver Aristóteles, *Política*, libro VIII; sobre esta cuestión, en Platón, consúltese la obra ya citada de E. Moutsopoulos; Jacques Chailley ha evocado las fases de esta controversia y sus implicaciones mitológicas en la *Encyclopédie des Musiques sacrées*, París, Labergerie, 1968, I, pp. 323-337, con el título *Mythologie et civilisations musicales dans la Grèce antique*). Sobre el problema del origen de la lira, L. Deubner, Die Viersaitigie Leier, en *Athenische Mitteilungen*, 1929, pp. 194-200. Para los demás instrumentos de cuerda, Abert, art. «Saiten-instrumente» en Pauly-Wissowa; Carl von Jan Die griechischen Saiten-Instrumente, en *Archäologische Zeitung*, n.º 115, pp. 182-190. De manera más general, léanse artículos consagrados a arqueología de los instrumentos antiguos en el n.º 3, vol. 12, Musical Instruments, en *World Archaeology* (1981), en especial los de Marcelle Duchesne-Guillemin, de J. G. Landels y de María E. Ginsberg-Klar (este último artículo se refiere al período romano).

Conocemos dos sistemas de anotación musical, impropriamente llamados «vocal» e «instrumental», en vigor entre los griegos a partir del siglo IV; las tablas más completas nos han sido transmitidas por Alipio en *Musici Scriptores*; para abordar esta espinosa cuestión, hay dos artículos esenciales: A. Bataille, Remarques sur les deux notations mélodiques de l'ancienne musique grecque, en *Recherches de Papyrologie*, 1, 1961, pp. 5-20; J. Chailley, Nouvelles remarques sur les deux notations musicales grecques, *id.*, 4, 1967, pp. 201-216; el primero aborda los orígenes de esta escritura en una perspectiva papirológica; el segundo analiza la coherencia de las anotaciones y sus implicaciones musicales, sobre todo la resonancia sobre lo que durante mucho tiempo se ha llamado «modos griegos»; ver sobre esta cuestión tan controvertida la decisiva puntualización de Jacques Chailley, *L'imbroglia des modes*, París, Leduc, 1960. El sistema de «tríadas» de signos musicales fue estudiado por el mismo autor, La notation archaïque grecque d'après Aristide Quintilien, en *Revue des Etudes grecques*, 86, 1973, pp. 17-34; H. Potiron, *La notation grecque et Boèce, Petite histoire de la notation antique*, París, 1951, aporta una bibliografía.

Las tablas de notación que aportan los musicógrafos suministran la escala relativa de los sonidos; F. Bellermann, *Die Tonleiter und Musiknoten der Griechen*, Berlín, 1847, postuló la equivalencia la 3 = C (en los dos sistemas); esta convención fue objeto de controversias: F. Greif, La doctrine de Bellermann, *Revue des Etudes*

grecques, 1900, pp. 89-139; Le diapason antique, *ibid.*, 1913, pp. 273-346; J. Chailley, *La musique grecque antique*, pp. 120-139, expone los datos del problema y describe los mecanismos del sistema de notación (son de utilización provechosa las tablas de notación del apéndice de la obra, pp. 184-190). Además de la notación melódica, los griegos conocían una notación propia de las duraciones; R. P. Winnington-Ingram, Greek rhythmical notation, en *Symbolae Osloenses*, 31, 1955, pp. 73-87, y E. Martin, *Trois documents de musique grecque*, París, 1953 (discusión sobre el valor del punto).

Junto a la abundancia de tratados teóricos, que por otra parte no citan nunca una sola línea de música, hay una sorprendente rareza de «partituras» conservadas hasta nuestros días. Este fenómeno carece aún de explicación convincente (hipótesis de H. I. Marrou, ΜΕΛΟΤΡΑΦΙΑ, *Antiquité classique*, 15, 1946, pp. 289-296, y de J. Chailley, *La musique grecque antique*, pp. 120-121). Publicación y transcripción del conjunto de estos fragmentos: Egert Pöhlmann, *Denkmäler Altgriechischer Musik, Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen*, Nuremberg, 1970. En este corpus faltan tres textos publicados posteriormente: Denise Jourdan-Hemmerdinger, Un nouveau papyrus musical d'Euripide, en *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, nov. 1973, pp. 292-302 (presentación provisional del texto, con anotaciones de H. I. Marrou) *The Oxyrhynchus Papyri*, XLIV, pp. 58-82. Si excluimos los apócrifos y los textos de época ya cristiana, tenemos un total de treinta «partituras», a menudo mutiladas, que han llegado hasta nosotros; han sido publicadas a menudo y se han propuesto numerosas transcripciones; frente a las restituciones a menudo aventuradas del pasado (C. von Jan, *Musici Scriptores Graeci*, apéndice; Th. Reinach, *La musique grecque*, pp. 175-208) hoy día es preferible atenerse a una lectura estricta de las inscripciones y de los papiros, respetando las lagunas. Una nueva edición de los dos *Himnos delficos* ha sido preparada para la nueva publicación de las *Fouilles de Delphes* (travaux de l'Ecole française d'Athènes), de Annie Bélis.

La lectura de las «partituras» griegas plantea siempre la espinosa cuestión de la modalidad antigua y el problema de los géneros (es decir, de la permanencia del género enarmónico después del siglo IV, y de los «matices»; sobre este problema, A. Bélis, Le calcul des nuances, en el *Tratado de Armónica* de Aristóxeno de Tarrento, *Revue des Etudes grecques*, 1982, pp. 54-73). Defendida en tiempos por R. Westphal, la tesis de los «modos» parece estar a punto de ser abandonada, tras los decisivos trabajos de O. Gombosi, *Tonarten und Stimmungen der Antiken Musik*, Copenhague, 1939, y posteriormente de J. Chailley, Le mythe des modes grecs, en *Acta Musicologica*, 1956, pp. 137-164, y de R. P. Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge, 1936, reimpresso en Amsterdam en 1968. [Como información, citaremos también las diversas publicaciones de M. Dabo-Peranić, cuya documentación es muy amplia, aunque las interpretaciones personales deben ser muy a menudo consideradas con precaución. (J. C.)]

La música romana es poco más que una prolongación, una secuela, de la música griega y, al margen de la terminología, no ofrece particularidades especiales nuevas. Provisionalmente será suficiente con referirse, en general, a la obra de Günther Wille, *Musica Romana*, Amsterdam, 1967, que aporta todas las referencias necesarias.

Annie BÉLIS

III. LA MÚSICA JUDÍA

Introducción

La historia de la música judía, cuyas raíces se remontan a los antiguos hebreos del segundo milenio y cuyas secuelas encuentran ecos en los centros litúrgicos de determinadas comunidades judías orientales y occidentales de nuestros días, cubre un período de más de tres milenios y medio. Durante la mayor parte de esta extensión cronológica el factor histórico predominante fue el de la diáspora. La problemática a tal situación es común a la historia de todas las ramas de la vida cultural judía, especialmente en lo que se refiere a la definición del contenido, que se cubre con denominaciones como «literatura judía» o «música judía», y a las tentativas de periodicidad histórica. Citemos al respecto a uno de los grandes maestros de las ciencias del judaísmo de nuestro tiempo: «Es difícil determinar con precisión en qué momento concluye el período bíblico y su literatura, pero no estaremos lejos de la verdad si afirmamos que el período subsiguiente duró aproximadamente dos mil años»; los intentos sistemáticos tendentes a una periodicidad histórica «serían tal vez posibles en el caso en que la historia de una nación se redujera a las fronteras de su país, pero aplicar este sistema a la nación judía, dispersada por el exilio, corre el riesgo de conducirnos a un lecho de Procusto». Ver J. Schirrmann, *Studies in the History of Hebrew Poetry and Drama* (h), Jerusalem, 1979, vol. 1, pp. 10-11 (véase también M. Steinschneider, *Jüdische Literatur, Allgemeine Encyclopedie...*, ed. J. S. Ersch y J. G. Gruber, Leipzig, 1850, 27. Teil, 2. section, pp. 357-358; E. Werner, *Historia Judaica*, 6 (1944), pp. 175-188.

Son innumerables los ensayos que especulan sobre la «auténtica naturaleza» o las características de la música judía. Pero a medida que aumentan los esfuerzos metodológicos que pretenden una base bien fundamentada de documentación y de fuentes primarias en este campo de la investigación, nos vamos dando cuenta de la complejidad creciente del mosaico que surge de las docenas de tradiciones musicales judías, de Oriente y de Occidente, hasta el punto de hacer inútil por anticipado cualquier intento de llegar a generalizaciones relativas a la naturaleza sintética de una música judía. Las tentativas de descubrir elementos de un «Urmeios» arcaico judío parecen sobrepasar las humildes posibilidades del investigador al someterse a los rigores de la investigación científica.

Así, la definición de «música judía» es funcional sólo si se enuncia como hizo Curt Sachs en el «Congreso Mundial de Música judía» (Sorbona, 1957): «Música hecha por judíos, para judíos y en tanto que judíos» (B. Bayer, *EJ²*, vol. 12, p. 555). En el marco de esta definición ocupan un lugar destacado las tradiciones musicales litúrgicas de las diferentes comunidades judías, a lo largo de toda su historia. En este sentido sí se dan elementos unificadores. En primer lugar, el idioma común, el hebreo, a veces mezclado con arameo. Pero más allá del factor de la lengua misma está la base común de un cuerpo de escritos, clásicos de textos sagrados, utilizada universalmente como lectura pública de la Biblia y como liturgia. Esta base común representa el elemento unificador y estabilizador más significativo de las diferentes tradiciones musicales judías.

Las cuestiones relativas a la extensión cronológica y geográfica, la periodicidad

histórica, la definición de «música judía», y sobre todo el problema de base de la investigación musicológica judía —el de la situación de las fuentes— ha sido tratado por I. Adler, *WCJM*, pp. 15-26, y *Tatzlil*, 20 (1980), pp. 21-29; ver también E. Werner, *WCJM*, pp. 1-14, J. Spector, *Música Judaica*, 4 (1981-1982), pp. 20-31, y las introducciones a los artículos «Jewish Music», *New Grove* (por E. Werner) y sobre todo *EJ²* (por B. Bayer) (ver más adelante *Obras y artículos generales*). La problemática inherente a la situación de las fuentes debe ser recordada aquí sucintamente (ver también Evoluciones ulteriores: *La situación de las fuentes*).

Hay en los escritos de la época bíblica una inagotable cantidad de testimonios de interés musical, lo mismo que en el océano de la literatura talmúdica, midrás-hica y rabínica, y en las obras de filosofía y de otras ramas de la creación científica y literaria judía de la Edad Media hasta la época moderna. Esta documentación es instructiva para el estudio externo, en lo relativo a temas como la vida musical de los judíos, diferentes aspectos organológicos, la actitud rabínica hacia la música, etc., que incluyen también testimonios sobre los aspectos funcionales de la música y sobre formas musicales diversas. Pero, ante la rareza de documentos anotados antiguos, no podemos abordar el estudio interno más que recurriendo a las tradiciones orales preservadas por la memoria de los sucesivos guardianes del legado musical de las diferentes comunidades. Los problemas inherentes a la explotación científica de este género de fuentes son comunes a todas las civilizaciones musicales de transmisión oral. Pero nuestro campo de investigación se distingue de los relativos a otras músicas transmitidas oralmente en que no están ligadas de igual manera, a un corpus clásico de escritos sacros. En la parte más venerable del legado musical judío —el canto litúrgico de la Biblia y de ciertas plegarias básicas— el elemento musical se reduce esencialmente a un cometido de regulador de la declamación del texto. Ahora bien, la transmisión del texto mismo se aseguró por la existencia de un código rigurosamente escrito y normalizado. Así, al clasificar el canto de sinagoga esencialmente como *tradición oral*, y tratarlo en consecuencia con métodos etnomusicológicos, habrá que tener en cuenta el hecho de que sólo la parte «musical» de la tradición ha sido transmitida oralmente.

El trabajo del investigador en el campo de la música judía requiere el recurso paralelo a las dos categorías de fuentes, la escrita y la oral, que deberán someterse constantemente a control y corroboración recíprocas. Los datos de las prácticas musicales aún vigentes en nuestros días son adecuadas para iluminar la significación de las fuentes históricas antiguas. Pueden también alcanzar el nivel de una significación histórica si se confirman con datos basados en el complejo de los testimonios antiguos escritos. Estos últimos son indispensables para poseer la base normativa y prescriptiva de la música de sinagoga. Así, la dialéctica entre fuentes orales y escritas representa la clave de todo conocimiento y comprensión verdaderos de las prácticas musicales litúrgicas a lo largo de toda la historia judía y en la diáspora.

Lo que acabamos de decir es válido también como advertencia para el estudiante que quiera iniciarse en la investigación de cualquier campo de la música judía: no podrá obtener resultado significativo alguno de sus estudios si, además de una buena iniciación en los métodos de investigación musicológica y etnomusicológica, no dispone de un conocimiento suficiente de la lengua hebrea y aramea que le permita el acceso a las fuentes, sobre todo a la literatura talmúdica y a la rabínica medieval, y de una sólida base de conocimientos judaísticos en los campos

de la historia, de las diferentes ramas de creación literaria y, especialmente, de la liturgia.

Bibliografías, publicaciones, obras generales

Bibliografías

La herramienta bibliográfica de base es: A. Sendrey, *Bibliography of Jewish Music* [S], Nueva York, 1951, donde también puede encontrarse una buena aproximación histórica a los ensayos de bibliografía musical judía de los siglos XVI al XX (S, pp. XXIX-XLI). Para el período posterior a 1950 puede consultarse A. Weisser, *Bibliography... on Jewish Musica*, Nueva York, 1969 [WB], y hay que examinar las dos publicaciones bibliográficas de la Biblioteca nacional y universitaria de Jerusalén, *Kinjath Sefer*, y a partir de 1964, *Index of Articles on Jewish Studies* (h), además de las bibliografías musicológicas corrientes (*Music Index*, *RILM*, etc.). Para los estudios bibliográficos sobre temas especiales, véase el capítulo «Bibliography» en S. pp. 9-14, que, evidentemente, hay que poner al día, con las bibliografías adjuntas y los artículos mencionados más arriba en *Obras y artículos generales*. Hay que mencionar igualmente los volúmenes de *RISM* consagrados a los escritos hebraicos sobre música (*HWCM*) y a las fuentes hebraicas anotadas (I. Adler, *Hebrew Notated Sources*, en preparación).

Publicaciones

Como complemento al apartado «Periodicals and Yearbooks», de S, pp. 14-16, y de capítulo X de WB, pp. 85-99, nos limitaremos aquí a mencionar las principales publicaciones dedicadas, en todo o en parte, al estudio de la música judía: *Yuval* (4 colecciones de estudios publicadas), *Yuval Monograph Series* (7 vols. publicados) y *Anthology of Musical Traditions in Israel* (4 álbumes de discos), todos ellos publicados por el Centro de Estudios de la música judía de la Universidad hebrea de Jerusalén; *Orbis musicae*, Tel-Aviv University, Musicology Dept. (7 fasc. publicados); *Tatzlil* (h), Haifa, Music Museum and AMLI Library (la publicación concluyó con el fascículo n.º 20 en 1980); *Musica Judaica*, Nueva York, The American Society for Jewish Music (4 fasc. publicados). Al margen de las publicaciones de musicología y etnomusicología en general, el estudiante deberá también estar atento a las publicaciones de las disciplinas limítrofes (estudios bíblicos, orientales, judaísticos, etc.) que no siempre son sistemáticamente reseñados por el *RILM*.

Obras y artículos generales

Las obras fundamentales siguen siendo las de Abraham Zvi Idelsohn (1882-1938), padre de la musicología judía moderna, que fue el primero en incluir en su campo de investigación el conjunto de las tradiciones musicales judías, de Oriente y Occidente, basando sus estudios en grabaciones de tradiciones orales que realizó durante su estancia en Jerusalén (1906/1907-1921), sin descuidar el recurso a las

fuentes históricas escritas. El estudiante debe ser cuidadoso con las lagunas de Idelsohn en lo que se refiere al rigor filológico en la explotación de fuentes históricas. Poniendo al día su enfoque metodológico para el estudio de las tradiciones orales, puede servirse de Idelsohn, *JM* (1929) y de Idelsohn, *HOM* (1914-1932), como habituales de rigor. En el primero encontrará una aproximación histórica a los principales desarrollos de cantos de sinagoga y «folclórico» (folk song) desde la Antigüedad hasta principios del siglo xx; en los 10 vols. del segundo encontrará un corpus, único en su género, de las tradiciones musicales litúrgicas, paralitúrgicas y «populares» de los judíos orientales y sefarditas (vols. I-V, basados principalmente en las transcripciones de sus grabaciones) y los del mundo ashkenaze (vols. VI-X, basados en parte en los manuscritos e impresos anotados de los siglos xviii-xix, y en parte en sus propias transcripciones). Los 10 vols. de *HOM* están precedidos de amplias introducciones históricas y de análisis musicales que han sido reproducidos sucintamente en Idelsohn, *JM*. De la versión hebrea de *JM* sólo se ha publicado el primer volumen: A. Z. Idelsohn, *Tôledôt han-neginab ba-ivrit*, Tel-Aviv-Berlín, 1924. El manuscrito del vol. II y fragmentos manuscritos del vol. III se conservan en la Biblioteca nacional de Jerusalén con la anotación Mus. 4 (2-4). Esta versión incluye materiales que no han aparecido en la versión inglesa.

Entre los ensayos anteriores de visión de conjunto, ninguno de los cuales llega a la extensión cubierta por las obras de Idelsohn, el estudiante puede acudir al sólido trabajo de A. Ackermann, *Der synagogale Gesang...*, Berlín, 1896 (S, n.º 2264) y la obra clásica sobre la historia de la liturgia judía, I. Elbogen, *Der jüdische Gottesdienst...* (sobre el canto: pp. 502-510), Leipzig, 1913 (=S, n.º 2174; edición hebrea, puesta al día, Tel-Aviv, 1972; sobre el canto: pp. 375-380, 473-479). Véase también el bosquejo bibliográfico crítico aportado por Idelsohn en el capítulo XVI de *JM*, pp. 347-353 (añádase A. Friedmann, *Der synagogale Gesang...*, Berlín, 1904; 2.ª ed., Berlín, 1908).

Salvo las obras de divulgación —como P. Gradenwitz (*WB*, n.º 21), A. M. Rothmüller (*WB*, n.º 46) y la presentación voluminosa y sin discernimiento de materiales relativos a la historia musical judía desde la Antigüedad hasta el siglo xix de A. Søndrey (*The Music in Ancient Israel*, Nueva York, 1969; *The Music of the Jews of the Diaspora, up to 1800*, Nueva York, 1970)— los ensayos de visión de conjunto posteriores a Idelsohn se encuentran en las enciclopedias y obras históricas colectivas especializadas (musicológicas y judaicas). Entre los más sólidos citaremos E. Werner, *Grove 5*, vol. IV, pp. 615-636 («Jewish Music»), *NOHM*, vol. I (1957), pp. 313-335 («The Music of Post-Biblical Judaism»), más tarde con la colaboración de E. Gerson-Kiwi, S. Hofman e I. J. Katz, *New Grove* (1980), vol. IX, pp. 614-645 («Jewish Music»), de un nivel desigual con relación a los precedentes; H. Avenary y E. Gerson-Kiwi, *MGG*, vol. VII (1958), pp. 224-261 («Geschichte der jüdischen Musik», por H. A.) y pp. 261-280 («Jüdische Volksmusik», por E. g.-K.); I. Adler, *Encyclopédie de la musique* [Fasquelle], vol. II (1959), pp. 640-654 («Juive, musique») y *Encyclopédie des musiques sacrées*, vol. I (París, 1968), pp. 469-494 («Histoire de la musique religieuse juive»). Hay que señalar finalmente los artículos dedicados a la música en *EJ*² (1970-1971): el artículo de fondo («Music», vol. XII, pp. 554-668, 675-678 [con un apéndice: «Music in Modern Erez Israel», pp. 668-675]), que ha sido redactado por H. Avenary con una excelente introducción de B. Bayer, firmante también de los capítulos «Biblical Period», «Second Temple Period» y «Folk Mu-

sic», representa la más seria puntualización sobre el tema existente hoy día. Esto puede aplicarse también a la mayor parte los artículos dispersos en *Ej*² que se refieren al canto de sinagoga (ver el índice, vol. I, p. 648), a los que hemos de remitir de nuevo al lector, si hay lugar para ello, en los apartados siguientes.

Hay que notar también que la mayor parte de los trabajos mencionados más arriba incluyen bibliografías abundantes clasificadas por períodos y/o temas especiales, según la disposición de la obra o del artículo. El estudiante que desee completar su documentación sobre los temas tratados más abajo deberá acudir a ellas, ya que las referencias que se dan en los apartados siguientes se limitan necesariamente a los trabajos más al día y de mayor utilidad para su iniciación en el estudio de estos campos.

La época bíblica y del Segundo Templo (del segundo milenio hasta el año 70)

Los escritos bíblicos, con sus numerosas referencias musicales, constituyen la fuente principal para trazar la vida musical del pueblo hebreo desde la época de los patriarcas hasta el principio de la época helenística (siglos xvii-iv a. de. C.). Para la época posterior, hasta la destrucción del Segundo Templo en el año 70 de la era cristiana, las fuentes principales son la *Misbnah* (primera codificación de la «ley oral» judía, base del Talmud, obras de los «tanaitas» de los siglos i y ii) y los escritos de Qumran, Filón de Alejandría y Josefo. A estos testimonios literarios hay que añadir las reliquias arqueológicas e iconográficas (instrumentos y representación de asuntos musicales) encontradas en Palestina y sus alrededores. La evaluación de estas fuentes puede ser esclarecida por la documentación literaria y arqueológica de las civilizaciones vecinas de Mesopotamia y Egipto, y también la del mundo helenístico.

Así obtenemos información sobre organología, conocemos el texto y, en consecuencia la forma lírica de numerosos cantos antiguos, la precisión del instrumento de acompañamiento o del «timbre» de la melodía, y la descripción de manifestaciones musicales, en especial las relativas a la música en el Templo, indicaciones sobre la forma musical (responsorial, de antífona), etc. Se trata, pues, subrayémoslo, de testimonios relativos al estudio externo. Para el estudio interno de la música de esta época —operando con verificaciones a partir de nuestro conocimiento de las tradiciones musicales de la diáspora judía— nos vemos obligados a replantear ciertos procedimientos que rigen la cantilación bíblica (en primer lugar el de la puntuación melódica dictada por la estructura generalmente dicotómica de la frase hebraico-bíblica) que darán ulteriormente nacimiento a la elaboración de los sistemas de los *te'amim* (cf. *infra*). Pero los intentos de interpretar las escalas o intervalos característicos de la Antigüedad hebraica son muy a menudo pura especulación. Las tentativas ingenuas, a partir del siglo xvi, de representar la música del Templo según las normas de la música occidental de la época, llevadas a veces hasta la elaboración de sistemas de correspondencia en solfeo con los *te'amim* —ver por ejemplo Portaleone (*S*, n.º 712), Anton (*S*, n.º 2482), Arends (*S*, n.º 2483), Haupt (*S*, n.º 2487)— no merecen ser mencionados aquí más que a causa de la increíble continuación contemporánea en la misma línea por parte de S. Haïk-Van-

toura, *La musique de la Bible révélée*, París, 1976, cuyas fantásticas conclusiones carecen de fundamento científico alguno.

Los ejes principales de la amplia literatura dedicada a este tema (más de 600 títulos en *S*, pp. 23-46; ver también *WB*, índice: «Israel, music in ancient») están constituidos por el estudio de las prácticas de ejecución musical (vocal e instrumental), de los ensayos de identificación de los instrumentos, del canto de los Salmos y de la significación de las rúbricas de los Salmos. En tiempos del Segundo Templo, especialmente a partir de finales del siglo IV a. de C., se añade el arduo problema de las influencias helenísticas. Para la historia de la investigación sobre estos temas, de 1700 a nuestros días, *vid.* D. Wohlenberg, *Kultmusik in Israel*, Hamburgo, 1967 (c.r. en *Kirjath Sefer* [Jerusalén], 45 [1969-1970] pp. 65-69). Entre los estudios de importancia posteriores a 1900 hay que citar los trabajos de A. Büchler, *Tempelmusik* (*S*, n.º 934), C. Sachs, *The Rise* (*S*, n.º 335) e *History of Musical Instruments* (*S*, n.º 887), E. Gerson-Kiwi, *Musique dans la Bible*, *Dictionnaire de la Bible*, supl., vol. V (1956), pp. 1411-1468; C. H. Kraeling y L. Mowry, *Music in the Bible*, *NOHM*, vol. I (1957), pp. 283-312; E. Werner, *Psal (A)*, *MGG*, vol. X (1962), pp. 1668-1676; R. Flender, *Hebräischer Psalmodie* (disertación de licenciatura, inédita, Jerusalén, 1981), así como los capítulos correspondientes en los trabajos enumerados p. 97, y, en primer lugar, los de la autoridad contemporánea por excelencia en este campo, B. Bayer, especialmente: *The Material Relics of Music in Ancient Palestine and its Environs*, Tel-Aviv, 1963; Neginah we-zimrah, *Enziqlôpedyah miqra'it*, vol. V (1967), pp. 755-783; *The Biblical Nebel, Yuwal*, 1 (1968), pp. 89-131; *The Titles of the Psalms, Yuwal*, 4 (1982), pp. 29-123. Para una útil exposición de las referencias musicales bíblicas, ver *S*, pp. 341-346, así como S. Hofman, *Migra'ê mûsiqah*, Tel-Aviv, 1974.

De la época talmúdica al final de la Massorah (siglos I-X)

Tras la destrucción del Segundo Templo, es la Sinagoga, institución bien establecida ya en Palestina y en las comunidades judías de Babilonia y Egipto, la que se convertirá en centro cultural durante la diáspora judía. Fue ésta predominantemente oriental a lo largo del primer milenio de la era cristiana.

Para el examen de las principales fuentes relativas a la época del Talmud (concluido hacia el 500) hay que consultar S. Krauss, *Talmudische Archäologie*, vol. III (Leipzig, 1912), pp. 75-102, 273-285, y S. Krauss, *Synagogale Altertümer*, Berlín-Viena, 1922, ver el índice: Flöten, Gesang, Posaune, Thoravorlesung, Vorbeter (ver también «Hazzan», que en esta época aún no designa el chantre); ver también *S*, pp. 346-355 (Early Rabbinical Works), pp. 50-56 (Early Church Fathers), así como S. Hofman, *Ham-mûsiqah battalmûd*, Tel-Aviv, 1974 (e. rev. 1976). El examen de las fuentes relativas al período siguiente de las *Savôrdîm* (siglo VI) y las *Ge'ônîm*, (desde fines del siglo VI a comienzos del IX) no ha propiciado aún trabajos sistemáticos; ver *S*, números 2163-2164 para los ensayos de E. Birnbaum, y las referencias dispersas en los textos de las *Ge'ônîm* en E. Werner, *SB*, obra de gran riqueza, en cambio, en el examen de las fuentes cristianas; ver también los capítulos correspondientes en los trabajos de Avenary y Adler mencionados en p. 97, más arriba. Sobre los textos relativos a la actitud rabínica hacia la música a lo largo del

primer milenio, cuya cristalización tuvo lugar a partir de finales del siglo x, véase especialmente B. Cohen, *S*, n.º 1861, Adler, *PM*, pp. 10-14; y *HWCM*, n.º 270.

En los estudios relativos a comienzos de esta época predominan las cuestiones relativas a la filiación: Templo/Sinagoga/Iglesia. Los testimonios en este sentido, entresacados de los textos talmúdicos, de los Padres de la Iglesia y de escritos posteriores, han de ser tomados con precaución cuando se trata de remontar esta filiación hasta las prácticas musicales del Templo más allá del empleo de formas variadas de canto responsorial o de antífona y de procedimientos en la disposición musical de la salmodia según la estructura generalmente dicotómica de los versículos bíblicos. De los numerosos trabajos reseñados en *S* (especialmente pp. 47-50: «Influence of Temple Music upon Early Christian Chant») destaquemos sobre todo Wagner (n.º 1126), Idelsohn (n.º 371) y Werner (números 403-404, 1297), y señalemos Duchesne (n.º 1081), Gastoué (números 1089-1094), Leitner (n.º 962), Machabey (n.º 1107), Parisot (n.º 1113), Quasten (n.º 1117) así como el resumen de la cuestión por Reese (n.º 1119). Entre las obras omitidas por *S* o posteriores a 1950 hay que señalar la de S. Corbin, *L'église à la conquête de sa musique*, París, 1960, y los estudios de E. Wellesz (*WB*, números 222-224), de H. Avenary (*WB*, n.º 257), de K. Levey (*WB*, n.º 465), de E. Gerson-Kiwi, *JIFMC*, 13 (1961), pp. 64-67, *Festschrift H. Besseler* (Leipzig, 1961), pp. 43-49, y *Festschrift B. Stäblein* (Kassel, 1967), pp. 64-73, de A. Herzog y A. Hajdu en *Yuval*, 1 (Jerusalén, 1968), pp. 194-203, y sobre todo los trabajos de E. Werner (*WB*, números 626, 632, 636, 656, 657) que culminan en E. Werner, *SB*, la obra mayor existente hoy día sobre la interdependencia de la liturgia y de la música de la Sinagoga y la Iglesia durante el primer milenio de la era cristiana. Ver también su artículo en *Yuval*, 2 (1971), pp. 163-180, y las contribuciones de H. Avenary, J. Claire, K. G. Fellerer y M. Velimirović en *WCJM*, pp. 89-126.

En la mayor parte de estos trabajos encontraremos también información sobre los desarrollos principales de la música litúrgica judía en el curso de los cinco siglos posteriores a la conclusión del Talmud (siglos vi-x), esto es: la elaboración de los sistemas de notación del canto bíblico (*te'amim*) y el impulso dado al canto litúrgico por el desarrollo de los *piyyutim* (poemas religiosos) y la institución del *bazzan* como chantre profesional de la sinagoga.

La cantilación pública de la Biblia, cuya institución se remonta a Esdras en el siglo v a. de C., se somete a las prescripciones de la Massorah (el conjunto de las tradiciones, primero orales y más tarde escritas, relativas a la ortografía, la escritura y la lectura correcta de la Biblia), que tenía como objetivo preservar rigurosamente los textos sacros. La interpuntuación y la acentuación de los versículos bíblicos (*pisqē te'amim*) —sobre la que se incorporaba el canto bíblico recurriendo primero a medios nemotécnico-chironómicos, y después a la elaboración gráfica de los *te'amim*, a partir de los siglos vi-vii— es parte integrante de la obra de los Masoretas codificada en el siglo x. El estudiante debería familiarizarse, pues, con el conjunto de las cuestiones relativas a la Massorah en la puntualización más reciente, A. Dotan, *Massorah*, *Ej*², vol. XVI, pp. 1401-1482, y sobre las aplicaciones musicales, en la misma enciclopedia, con el excelente artículo de A. Herzog, *Masoretic accents* (musical rendition), vol. XI, pp. 1098-1111. Las abundantes bibliografías aportadas en este artículo se añaden a los cientos de estudios relativos a nuestro tema en *S* (véase especialmente pp. 82-91; también *WB*, índice: «Cantillation»). Limitémonos a citar

determinados trabajos de importancia de la literatura científica del siglo xx que se encuentran en la base de la investigación moderna sobre los *te'amim*, los 21 libros bíblicos, y los llamados *ta'amê eme"t* (los tres libros: Job, Proverbios, Salmos): W. Heidenheim (S, n.º 2008), S. Baer (S, n.º 1946 [*t.eme"t*]), W. Wickes (S, n.º 2115 [*t.eme"t*] y S, n.º 2116), y sobre todo P. Kahle (S, números 2027-2028).

Para los trabajos recientes en este campo, recordemos primero los estudios, mencionados más arriba, de Idelsohn, Werner, Gerson-Kiwi, Avenary, Herzog y Hadju, e insistamos sobre la inconsistencia de la obra de S. Haik-Vantoura sobre la música de la Biblia revelada. Un resumen sobre los orígenes chironómicos de los *te'amim* la aporta I. Adler en Ta'amê Tôrah and Chironomy, en *Talmud El-Am*, tratado Berakôt, fasc. 69-70 (Tel-Aviv, 1981), pp. 1112-1115. Sobre el recurso a medios pedagógicos («tableau de zarqâ»), sobre anotación musical y sobre el estudio de diversas tradiciones regionales, ver más adelante en p. 104.

En lo que se refiere a la liturgia, señalemos, como complemento a los capítulos correspondientes en los trabajos mencionados en p. 97, las obras clásicas de L. Zunc, *Die synagogale Poesie...* Berlín, 1855-1859, y el de I. Elbogen, ya mencionado, cuya edición revisada y aumentada (en hebreo) es de importante consulta, *Hat-te-fillah be-yisra'el...*, Tel-Aviv, 1972. Ver también A. Z. Idelsohn, *Jewish Liturgy...*, Nueva York, 1932.

Evoluciones posteriores: el segundo milenio de la era cristiana

El desplazamiento gradual, durante el segundo milenio de la era cristiana, de los centros de gravedad de la diáspora judía desde los países de la esfera islámica hacia los del Occidente cristiano, hará aún más aleatorios que en el caso de las épocas anteriores los intentos de periodicidad histórica de alcance general. Así, por ejemplo, la pertinencia de un límite histórico como la emancipación de los judíos en el tránsito de los siglos xviii a xix varía considerablemente en el seno mismo del judaísmo europeo, y apenas tiene significación para el de los países islámicos. Hay que considerar entonces con mirada crítica las divisiones que aparecen en las obras y artículos generales reseñados en p. 97, que varían de un autor a otro, donde el tratamiento de los diferentes repertorios, de los fenómenos estilísticos, etc., que a menudo desafían los intentos de limitación cronológica, se encuentran no obstante encajados en una periodicidad histórica, a la manera del «lecho de Procasto» del que hablaba J. Schirrmann (ver Introducción, más arriba). Otra observación de orden general se aplica más especialmente al tratamiento de las evoluciones de la música judía durante el segundo milenio, esto es, la disposición de la mayor parte de las obras y artículos generales en dos divisiones principales, la segunda de las cuales se titula «Canto popular» (o «Música profana») y la primera, bajo títulos diversos, está principalmente consagrada al canto de sinagoga: la problemática inherente a una división de este tipo ha sido juiciosamente señalada por B. Bayer, *Ej²*, vol. XII, pp. 664-668; véase también E. Werner, *WCJM*, pp. 1-2.

La situación de las fuentes

a) *Documentación del estudio interno (tradiciones orales y fuentes anotadas).*—La situación de las fuentes hasta finales del siglo XVIII sigue siendo prácticamente la misma que en épocas precedentes, es decir, dependemos esencialmente de las tradiciones orales para el estudio interno de la música judía (ver más arriba, Introducción). La principal herramienta de trabajo la constituyen las colecciones de la Fonoteca nacional de la Biblioteca nacional y universitaria de Jerusalén, que en 1983 poseía unas 150.000 grabaciones procedentes de decenas de comunidades judías de Oriente y Occidente, efectuadas por A. Z. Idelsohn, R. Lachmann, E. Gerson-Kiwi, J. Spector, L. Levi, A. Herzog, A. Shiloah, U. Sharvit, Y. Mazor y otros muchos investigadores.

Pero a partir del siglo XII nuestro conocimiento se ha enriquecido gracias a algunos raros documentos anotados. El descubrimiento en 1918 y 1965 de dos hojas de una colección de cantos de sinagoga de origen oriental, en notación neumática efectuada en el siglo XII por Abdías, el prosélito normando, fue de gran importancia para la investigación musical judía. Esto permitió, por primera vez, corroborar datos del estudio interno del canto de sinagoga, suministrados por la etnomusicología judía del siglo XX, basándolos sólidamente en una fuente anotada relativamente antigua. Los dos principales estudios consagrados a estos dos documentos se deben a I. Adler, *Revue de Musicologie*, 51 (1965), pp. 19-51, y H. Avenary, *Journal of Jewish Studies*, 16 (1966), pp. 87-104. Al margen de otro documento aislado, de hacia 1400, que incluye la notación del principio del *Cantar de los Cantares*, hay que esperar a comienzos del siglo XVI para los primeros intentos de notación de los *te'amim* debidos a humanistas cristianos, seguidos por intentos con notaciones diseminadas de cantos litúrgicos y domésticos en el curso de los siglos XVI-XVIII. Pero sólo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII habrá un número creciente de *bazzanim* que consignen por escrito las melodías empleadas por ellos en el oficio.

En espera de la publicación del volumen del *RISM* dedicado a los manuscritos hebraicos anotados hasta 1840 (vol. B IX¹), se puede consultar H. Löwenstein en *Kirjath Sefer* (Jerusalén), 19 (1942-1943), pp. 259-266, e I. Adler, *PM*, pp. 34-38. La redacción, concluida en 1980, del inventario de la principal colección de manuscritos anotados en *bazzanim* de los siglos XVIII-XIX, que se encuentra en el Hebrew Union College de Cincinnati (Colección Birbbaum, véase la descripción de E. Werner en *HUCA*, 18 [1944], pp. 397-428), ha hecho accesibles por fin a los investigadores las riquezas de esta colección. Una copia del inventario, así como microfilms de la colección completa, pueden ser consultados en la Biblioteca nacional y universitaria de Jerusalén, que también conserva la importantísima «Jakob Michael Collection of Jewish Music» junto a otros numerosos materiales para el estudio de la música judía (véase *RISM*, serie C, vol. IV, pp. 53-55). Entre las bibliotecas que poseen colecciones de música judía, reseñadas en *WB* (números 991-1023), destacamos especialmente la colección de Eric Mandell (*WB*, n.º 1006, ver *FAM*, 10 [1963], pp. 34-42], adquirida recientemente por el Gratz College de Filadelfia (*WB*, números 1007-1008).

b) *Documentación del estudio externo.*—El examen sistemático de la enorme cantidad de fuentes que pueden dar luz en el estudio externo de los diferentes

aspectos de las prácticas musicales judías de los siglos *x* a *xviii* se encuentra todavía en sus comienzos. Puede encontrarse la exposición de los principales temas a esclarecer mediante este tipo de documentación y la clasificación de los géneros literarios a examinar, en la introducción de *HWC*M. Esta obra, que llega después de los trabajos pioneros de Steinschneider, Werner-Sonne y Avenary, sobre todo (ver *HWC*M, pp. *xvi*-*xvii*), tiende a llenar lagunas en el ámbito de los escritos hebraicos sobre la teoría y la filosofía musicales y algunos temas anejos (ver *ibíd.*, pp. *xxv*-*xxviii*). No es otra cosa que una primera publicación dentro del ambicioso proyecto de *Inventario de las fuentes musicales judías* del Centro de estudios de música judía (*ibíd.*, pp. *xxiii*-*xxv*), a la que ha seguido un volumen sobre asuntos musicales en el *Zohar*, preparado por A. Shiloah y R. Tene (*Yuwat Monograph Series*, vol. *v*, Jerusalén, 1977). Hay varios volúmenes en preparación.

Cantilación bíblica y recitativo litúrgico

La amplia división estilística del canto de Sinagoga realizado por Idelsohn, *JM*, capítulos *III-IV*, *VII*, entre canto «no rítmico» (empleado especialmente para la cantilación bíblica, la salmodia y ciertos textos de plegarias) y canto «rítmico» (empleado especialmente para los cantos de los *piyyútím*, sobre todo de las poesías religiosas métricas), debe ser comprendido como la oposición entre un canto de ritmo más o menos libre y otro de ritmo estricto. Esta especificación se aplica incluso a ciertas tradiciones del canto bíblico y litúrgico, que sigue siendo la parte más venerable del oficio de la sinagoga.

La hipótesis corriente, emitida por Idelsohn, de que las diversas tradiciones musicales de canto bíblico se remontan —más allá del recurso mismo al género del canto litúrgico— a un común origen premassorético, esto es, anterior al exilio, ha sido razonablemente puesto en cuestión por A. Herzog, que propone —además de una tipología determinada por el texto, la función litúrgica (en el marco del oficio o «canto de estudio»), etc.— una clasificación de cinco estilos regionales mayores (*Ej*², vol. *XI*, pp. 1108-1111). La validez de tales distribuciones regionales carece de investigaciones sistemáticas y puntuales que se basen en el análisis de tradiciones locales individuales, como el estudio —modelo en su género— de R. Lachmann, *Jewish Cantillation and Song in the Isle of Djerba*, Jerusalén, 1940 (consultar la edición del texto original alemán, *Gesänge der Juden auf der Insel Djerba*, Jerusalén, 1978).

La enseñanza del canto de los *te'amím* se efectúa, en numerosas tradiciones judías, con ayuda del «tableau de zarqā», cuyos orígenes no han sido concretados todavía. Los primeros intentos de anotación musical de uno, según la tradición ashkenaze, se remontan a comienzos del siglo *xvi*. H. Avenary, *The Ashkenazi Tradition of Biblical Chant...*, Tel-Aviv, 1978, entre otros, realiza una exposición muy útil de las anotaciones musicales de la tradición ashkenaze de los siglos *xvi* al *xx*, y reseña una abundante bibliografía sobre el tema (incluidas obras habituales como A. W. Binder, *Biblical Chant*, Nueva York, 1959; S. Rosowski, *The Cantillation of the Bible*, Nueva York, 1957, y Y. L. Ne'eman, *Zelilē ham-miqrā*, Tel-Aviv, 1955), a la que habría que añadir E. Werner, *A voice still heard...*, University Park and London, 1976, pp. 64-86.

De la bibliografía que acompaña al artículo «Masoretic accents, musical rendition» (*Ej²*, vol. XI, pp. 1098-1111), destaquemos sobre todo los trabajos relativos a las tradiciones sefardíes y judeo-orientales, esto es, los vols. I-V de Idelsohn, *HOM* (ver los análisis musicales en las introducciones de estos vols.), y A. Herzog, *The Intonation of the Pentateuch in the Heder of Tunis*, Tel-Aviv, 1963, y los artículos del mismo autor sobre la salmodia en las diversas tradiciones judías, *Ej²*, vol. XIII, pp. 1328-1334, y sobre el canto de los Cinco Libros (Cántico, Ruth, Eclesiastés, Esther y Lamentaciones) en *Ej²*, vol. 14, pp. 1058-1059. Añadamos los estudios pertinentes de U. Sharvit sobre las diferentes categorías de canto bíblico en los judíos yemenitas, en *Israel Studies in Musicology*, 2 (1980), y en *Yuval*, 4 (1982), pp. 179-210, y el importante trabajo de R. Fleder, muy de destacar por su enfoque metodológico y por su alcance, sobre la salmodia hebraica basado en el estudio del canto de los Salmos en seis diferentes tradiciones judeo-orientales (véase su disertación doctoral mencionada más arriba). Véanse también los artículos sobre las tradiciones musicales específicas de determinadas comunidades o regiones, mencionados más adelante, la mayor parte de los cuales incluyen también referencias más o menos desarrolladas sobre el canto bíblico. Sobre el canto del Talmud véase especialmente B. Bayer en *Ej²*, vol. XV, pp. 753-755.

La estructura de la forma de recitado en cadencia mediana (*etnah*), así como el concepto modal, relacionan las diferentes ramas del canto litúrgico (canto bíblico, salmodia y recitado de ciertas plegarias básicas). De la amplia literatura dedicada a la «modalidad» del recitativo litúrgico en el canto de sinagoga, hay que tener en cuenta en primer lugar los trabajos de Idelsohn, padre de la moderna formulación del concepto modal en el canto semítico oriental, sintetizados en *JM*, capítulo II («Semitic oriental song»), III («...Modes of the Bible») y IV («...Modes of the Prayers»). Para una ojeada crítica sobre los estudios relativos a los orígenes históricos de la modalidad en el canto de sinagoga y especialmente las relaciones Sinagoga/Iglesia («Octoechos»), ver E. Werner, *Yuval*, 2, p. 165 s. De todas formas hay que subrayar que el canto de sinagoga nunca dio lugar a un sistema teórico semejante al del canto bizantino o al canto llano romano, no ya en lo que concierne a los tonos o los modos, sino tampoco en lo que se refiere a las formas de ejecución, y que los primeros intentos en este sentido se remontan al siglo XIX; véase especialmente J. Singer (*S*, n.º 2358).

Idelsohn aplica el concepto modal (*in Weisen singen*) como base de análisis para el conjunto del repertorio litúrgico de las diferentes tradiciones judías de Oriente y Occidente, así como a determinadas partes del repertorio paralitúrgico (ver especialmente las introducciones a *HOM*, vols. I-V, VII-VIII). Para el tratamiento de este tema, véanse también los trabajos generales mencionados en p. 97, y los dedicados a las diferentes tradiciones locales y regionales señaladas más adelante. Para un resumen sucinto de la aplicación del sistema de los *maqāmāt* en determinadas tradiciones litúrgicas y paralitúrgicas judías del Próximo Oriente, véase B. Bayer, *Ej²*, vol. XI, pp. 937-938, y J. Spector, *Musica Judaica*, 4 (1981-1982), pp. 26-27.

Canto litúrgico, paralitúrgico y doméstico: distribuciones regionales

La distribución de las tradiciones musicales del oficio de la sinagoga y del canto paralitúrgico y doméstico por agrupaciones regionales sigue siendo tributario —mucho más aún que en lo que se refiere a la cantilación bíblica— de estudios puntuales que tratan sobre las diferentes tradiciones locales, cuya continuidad es aún una de las desiderata urgentes de la investigación musicológica judía. (La relación topográfica, muy desigual, en el orden alfabético de localidades, en *S*, pp. 67-72, no hace referencia normalmente más que a estudios que tratan aspectos históricos de la vida musical de los judíos en estas comunidades.) La articulación del conjunto de las tradiciones para los tres grandes ejes —orientales, sefardíes y ashkenazes— no puede servir más que de punto de referencia sumamente vago en el laberinto de esta investigación. La disposición del corpus de las tradiciones musicales judías de *HOM* —vol. I: Yemen; II: Irak; III: Persia, accesoriamente Bouchara y Daghestan; IV: Sefardíes orientales; V: Marruecos; VI-X: tradiciones ashkenazes— ha de ser revisado a la luz de la tipología estilística establecida por A. Herzog, *EJ²*, vol. XI, pp. 1109-1111, para la cantilación bíblica, y que representa probablemente también una base tipológica válida para otros campos del canto litúrgico. Limitaremos nuestros consejos bibliográficos más abajo a determinados trabajos escogidos entre la amplia literatura posterior a *HOM*, con reenvío de las bibliografías anejas a los estudios mencionados en p. 97.

a) *Tradiciones orientales y sefardíes*.—Señalemos en primer lugar las referencias en *WB* (índice: «Sephardic Jews, music of») a las que habría que añadir la importante colección de O. Camhy, ed., *Liturgie Sephardie*, Londres, 1959, y sobre todo I. Lévy, *Antología de liturgia judeo-española*, Jerusalén, 1965-1980. Los 10 vols. de esta amplia antología cubren las tradiciones litúrgicas, paralitúrgicas y domésticas de la diáspora sefardí en los países de Oriente y Occidente. Obra única por la riqueza de su material, esta publicación carece sin embargo de documentación que permita el control de las transcripciones por recurrir a registros sonoros como trabajo de base. Sobre la tradición paralitúrgica particular del canto de los *baqqašôt* (representada en los vols. I, V y X de la antología), difundido sobre todo en Marruecos y Siria, véase A. Shiloah, *EJ²*, vol. IV, p. 117, R. Katz *AcM*, 40 (1968), pp. 65-85, P. Fenton, *REJ*, 135 (1975), pp. 101-121, y E. Seroussi, «Old» and «New» in the Singing of *Bakkashot* among the Moroccan Jews, Jerusalén, 1981 (tesis doctoral inédita). Sobre los repertorios de los cantos domésticos o «populares» en lengua judeo-española (especialmente el *Romancero*), ver I. J. Katz, *New Grove*, vol. IX, pp. 639-641; de la importante bibliografía que acompaña al artículo, pp. 644-645, destaquemos los trabajos de Hemsí, Algazi, Lévy, Larrea Palacín, Attias, Gerson-Kiwi, Avenary, y sobre todo los de Menéndez Pidal, Benichou, Katz, y Armistead y Silverman.

Para las tradiciones judeo-yemenitas véanse los trabajos de U. Sharvit, mencionados más arriba, y los de J. Spector, *EJ²*, vol. XVI, pp. 756-759, y Gerson Kiwi, *New Grove*, vol. IX, pp. 637-638. Para Africa del Norte recordemos los trabajos de Lachmann (Djerba) y Herzog (Túnez) mencionados más arriba, y señalemos el artículo (no firmado), «Africa, North (musical traditions)», *EJ²*, vol. XVI, pp. 1259-1260, y el de Gerson-Kiwi sobre el canto de los judíos de las montañas del Atlas, *JIFMC*, 19

(1967), pp. 16-22. Para Marruecos véase también la literatura reseñada más arriba en relación con el canto de los *baqqašôt* y el canto en lengua judeo-española. Diferentes aspectos de las prácticas musicales de los judíos de Bouchara son tratados por M. Slobin, *Yuwal*, 4 (1982), pp. 225-239, y E. Gerson-Kiwi, *JIFMC*, 2 (1950), pp. 17-18, que también ha tratado las tradiciones musicales de los judíos del Kurdistan en *Yuwal*, 2 (1971), pp. 59-72, y en *Ej²*, vol. X, pp. 1299-1301. Para las de los judíos de Irak, véase su artículo en el *New Grove*, vol. IX, p. 638, así como el de A. Shiloah, *Ej²*, vol. VIII, pp. 1458-1461. Sobre las tradiciones musicales de los judíos de India véase A. Herzog, *Ej²*, vol. VIII, pp. 1359-1360, e I. J. Ross (sobre todo en relación con los judíos de Cochín), *Música Judaica*, 2 (1977-1978), pp. 51-72.

En las colecciones y estudios generales mencionados al principio de este apartado han sido tratados diversos aspectos de los cantos de varias comunidades sefardíes de Europa. Habría que añadir los artículos de H. Avenary sobre Adrianópolis, *Ej²*, vol. II, p. 311, de S. Weich Shahak sobre los cantos nupciales en Bulgaria, *Orbis musicae*, 7 (1979-1980), pp. 81-107, de L. Levi sobre Grecia y los Balcanes, *Ej²*, vol. VII, pp. 882-884, y la obra de I. Adler sobre la comunidad judeo-portuguesa de Amsterdam en el siglo XVIII, *Yuwal Monograph Series*, vol. I (Jerusalén, 1974). Sobre las diferentes tradiciones de los judíos de Italia (sefardí, «italiana», ashkenaze, «romana», etc.), véase L. Levi, *Ej²*, vol. IX, pp. 1142-1147, donde podrán encontrarse también las referencias a la colección de cantos de sinagoga de rito sefardí en Liorna, de F. Consolo, y a la de la sinagoga de Roma de A. Piatelli. De especial importancia histórica es la colección de la tradición de sinagogas de Aviñón y del Condado Venaissin publicado ca 1887 por J. y S. Cremieu (*S*, n.º 6090), el del canto litúrgico de rito sefardí en Londres por E. Aguilar y D. A. de Sola (*S*, n.º 6011), que data de 1857, y el de rito sefardí («turco») de Viena, que data de 1899, por J. Bauer e I. Löwit (*S*, n.º 6259). El canto litúrgico de Bayona ha sido recopilado por M. J. Benharoche-Baralia y M. Alvarez Pereyre, *Chants hébraïques traditionnels...*, Biarritz, 1961. El aspecto particular de las prácticas musicales cultas litúrgicas y paralitúrgicas en Italia, sur de Francia y Holanda, ha sido tratado por I. Adler, *PM*.

Sobre el canto de la secta samaritana, véase A. Herzog, *New Grove*, vol. XVI, p. 446, y *WCJM*, pp. 85-88; véanse también las referencias en *WB* de los trabajos de M. Ravina (n.º 43), S. Hofman (n.º 114) y J. Spector (números 580-582); y, sobre todo, R. Katz, *Yuwal*, 3 (1971), de enfoque metodológico muy adecuado especialmente en lo que se refiere a los aspectos diacrónicos de la investigación etnomusicológica. S. Hofman ha emprendido el estudio del canto de los karaítas, *Ej²*, vol. X, pp. 783-785. Sobre la música litúrgica de los Falasha, véase K. Kaufman Shelemay, *Yearbook of the IFMC*, 10 (1978), pp. 83-108, y su tesis doctoral inédita *The Liturgical Music of the Falasha of Ethiopia* (Ann Arbor, University of Michigan, 1977).

b) Tradiciones ashkenazes.—Mientras que para la cantilación bíblica disponemos de fuentes anotadas, de la tradición ashkenaze a partir del siglo XVI (ver p. 104), es preciso esperar a la mitad del siglo XVIII para disponer de documentos anotados de los cantos utilizados por los *bazzaním* en el oficio. Incluso en este caso se trata de composiciones «modernas» —ver, por ejemplo, los manuales de Judá Elias, de Hanover, anotado en 1744 (*PM*, pp. 24, 38) y de Aaron Beer de Berlín, anotado en 1791 (*S*, números 6042-6043)—, ya que los chantres desdénaban o consideraban superfluo conservar por escrito los modos tradicionales («*sbtayguer*»)

de los recitativos litúrgicos o las melodías consagradas por la tradición («*niggûnim mis-sinay*»), conocidas por todos. Sólo hacia 1840 arraiga entre los *bazzarîm*, sobre todo de Alemania, la tendencia de anotar y publicar los cantos litúrgicos tradicionales, que prosigue durante todo el siglo XIX y continúa más tarde.

La bibliografía relativa a las tradiciones musicales ashkenazes —en la que se distinguen ramas mayores: Europa-Occidental (especialmente la tradición alemana) y Europa Oriental (sobre todo las tradiciones polacas y lituanas, así como las tradiciones particulares del canto hasidita)— es muy abundante: la gran mayoría de las referencias en *S*, pp. 65-67, 75-80, 94-101, 109-110, 216-240 y 310-322, está consagrada a estas tradiciones. Una buena guía en este embrollo la suministra Idelsohn, en la bibliografía adjunta al capítulo XIII de *JM* (pp. 287-295) y en el capítulo XVI (pp. 337-353). Esta obra ofrece también una visión de conjunto sobre el canto de sinagoga ashkenaze en los capítulos VIII-IX (pp. 129-195) y XI-XV (pp. 204-336), sobre el canto popular en el capítulo XVIII (pp. 380-410), sobre el canto hasidita en el capítulo XIX (pp. 411-434) y sobre los *badharîm* y *klezmerîm* (músicos populares) en el capítulo XX (pp. 435-460). En los capítulos XIII y XVI podemos encontrar la exposición y análisis de las principales colecciones de cantos de sinagoga recopilados por chantes o maestro de coro, desde los de L. Sanger y S. Sulzer (el gran renovador del canto de sinagoga en el siglo XIX), redactados hacia 1840, hasta el comienzo de sus propios trabajos en este campo (*HOM*, vols. VI-X), pasando por las de M. Kohn, S. Naumbourg, H. Weintraub, L. Lewandowski, N. H. Katz y L. Waldbott, M. Deusch, etc., por no mencionar sino algunas entre las más importantes aparecidas en el siglo XIX, y sobre todo la colección más completa, concebida como manual del chanter, A. Baer, *Baal T'fillah...*, Leipzig, 1877. Véase también en *Ej²* los artículos «Hazzan» (con referencias a *S* en la bibliografía) y «Musicians», así como las relaciones alfabéticas que acompañan estos artículos. Consúltense también los apuntes bibliográficos, con anotaciones pertinentes de orden cronológico y geográfico, aportados por H. Avenary a propósito de sus análisis de anotaciones de la cantilación bíblica, *The Ashkenazic Tradition...* (Tel-Aviv, 1978), pp. 19-23, 78-84. Entre las recopilaciones más recientes merece una mención especial la de Y. L. Ne'eman, *Nosah labazan; the Traditional chant of the Synagogue according to the Lithuanian-Jerusalem Tradition* (h), Jerusalén, 1962, 2 vols. (2.^a ed. del vol. I: Jerusalén, 1973).

La mayor obra reciente, dedicada principalmente al canto de sinagoga de la rama ashkenaze de Occidente es el ya citado de E. Werner, *A Voice Still Heard...* (1976). Destaca sobre todo por el análisis del fenómeno del empleo de los «timbres» (cf. *PM*, p.18), de los motivos «estacionales», de las influencias de cantos del entorno no judío y en la puesta al día de documentos musicales poco conocidos o desconocidos (ver. por ejemplo, pp. 172-183, el análisis del manuscrito de M. Levi). Entre los temas mayores comunes al estudio del canto de sinagoga ashkenaze de Occidente y de Oriente figuran el estudio de la modalidad («shtayguer») y del repertorio de melodías tradicionales designadas bajo el nombre de «Melodías del monte Sinaí» (*niggûnim mis-sinay*), tratados en la obra de Werner, pp. 26-63, así como en todos los trabajos generales mencionados en p. 97.

Entre los estudios específicos sobre las «Melodías del monte Sinaí» hay que mencionar sobre todo los de A. Z. Idelsohn, *ZfMw*, 8 (1962), pp. 449-472, *HOM*, vol. VII, pp. XXX-XXXVI, y de H. Havenary, *Yuwal*, 1 (1968), pp. 65-85, *Ej²*, vol. XII,

pp. 151-153. Nuestros consejos bibliográficos relativos a los «shtayguer» ya han sido avanzados antes (Cantilación bíblica y recitativo litúrgico), a propósito del concepto modal en el conjunto de las tradiciones judías. Añadamos a los trabajos de Singer e Idelsohn, que ya hemos mencionado, los de E. Birnbaum, *Jüdisches Literaturblatt*, 15 (1886), números 24-25, pp. 92-94, 97-98, de I. Lachmann, *Der Jüdische Kantor*, 12 (1890)-14 (1892), de I. Schwartz (*S*, n.º 2385), de A. Z. Idelsohn, *HUCA*, 14 (1939), pp. 559-574, de B. J. Cohon, *JAMS*, 3 (1950), pp. 17-32, de H. Avenary, *Ej²*, vol. 14, pp. 1463-1466, y *Yuval*, 2 (1971), pp. 11-21. Para el análisis de la estructura melódica del canto de sinagoga basada en el *Baal T'sfillab* de A. Baer, véase también J. Schoenberg (*S*, n.º 394) y la disertación doctoral inédita de V. L. Danielson, *Melodic Structure in Hebrew Liturgical Song*. (Univ. of Illinois, Urbana, 1979).

En cuanto a los demás aspectos —múltiples— del mundo musical ashkenaze, sobre todo el arte cantorial («*hazzanut*»), los movimientos de reforma del oficio de la sinagoga en Europa y Estados Unidos en los siglos XIX y XX, los aspectos «populares» y cultos del canto coral y la composición de «Servicios sacros», las prácticas de canto y música instrumental populares, especialmente el canto yidish, etc., hemos de contentarnos con acudir a los capítulos correspondientes en las obras mencionadas en p. 97, y los que aparecen en *b*), p. 107.

Es preciso hacer una mención especial del amplio repertorio de las tradiciones musicales del hasidismo, que representa la última fase de las grandes corrientes místicas del judaísmo, surgido en Polonia y Ucrania en el siglo XVIII y que alcanza dimensiones considerables en los siglos XIX y XX, conservando una gran vitalidad en nuestros días en ciertas aglomeraciones judías de Israel, Estados Unidos y Europa. A las referencias bibliográficas de *S*, pp. 19-20, 319-322, habría que añadir las que aparecen en el artículo de Y. Mazor, *Ej²*, vol. VII, pp. 1421-1432, cuya lectura aconsejamos como introducción en este campo tan específico. De ahí, destaquemos las referencias a los trabajos de Idelsohn (*JM*, capítulo XIX, *HOM*, vol. X), M. S. Geshuri (a completar por las referencias en *S*, índice, pp. 368 y 394), J. Stutchewsky, S. Y. E. Taub, C. Vinaver y S. Zalmanov. Entre los trabajos posteriores a 1970 hay que añadir A. Hajdu, *Yuval*, 2 (1971), pp. 73-114, Y. Mazor y A. Hajdu, *Yuval*, 3 (1974), pp. 136-266, y sobre todo la edición póstuma de la *Antología de la música hasidita* recopilada por C. Vinaver y editada por E. Schleifer (Jerusalén, 1984), autor de rigurosas introducciones que constituyen grandes contribuciones a nuestro conocimiento de la música hasidita, especialmente en el campo poco tratado del canto litúrgico hasidita, p. 97.

Israel ADLER

Capítulo 4

La monodia en el Medievo no occidental y sus secuelas

I. LA MÚSICA ÁRABE

Generalidades

Al abordar el estudio de la música árabe el investigador se enfrenta por lo pronto con problemas relativos a la naturaleza y la envergadura del tema, así como a sus diversas definiciones. Se trata, en efecto, de un campo de investigación complejo que tiene una amplia historia y que se desarrolla en una vasta región geográfica que va desde el Asia central hasta el Atlántico.

El denominador común más importante se manifiesta en la música culta que nace tras el advenimiento del Islam en los ámbitos culturales del Próximo y el Medio Oriente. Es sabido que la mayoría de los primeros mensajeros de la nueva religión pertenecía a la sociedad beduina y nómada de cultura musical esencialmente tribal, homogénea y fuertemente modelada. Esta cultura se fusiona con las tradiciones de las altas culturas de Persia, Bizancio y el mundo helénico. En este caso la integración se realiza a partir de la fusión de elementos diversos. En este proceso de integración que conducirá a la creación de la nueva Gran Tradición musical, las particularidades propias de la lengua y la poesía árabe, así como las técnicas vocales emparentadas, desempeñan un cometido de catalizador. Parece que el nuevo sistema era en su origen bastante amplio para permitir una adhesión masiva, con la condición, claro está, de que el adherente aceptase los conceptos básicos. Sobre la cuestión de la mezcolanza de culturas en la civilización musulmana, véase G. E. von Grünebaum, *Unity and Variety in Muslim Civilisation*, Chicago, 1955, o su artículo *Le problème des échanges culturels*, *Etudes dédiées à la mémoire de Lety-Provençal*, París, 1968, I, 141-145.

El manifiesto predominio de la Gran Tradición en el tiempo y en el espacio no elimina sin embargo las pequeñas tradiciones locales de carácter culto o folclórico. Estas pequeñas tradiciones adquieren mayor importancia a medida que nos acercamos al siglo xx; el proceso, en su desenlace, hace recaer el acento en las últimas décadas en el folclore musical y sus características regionales.

El investigador que desee estudiar el pasado musical está obligado a obtener información en los escritos literarios y especulativos, dada la ausencia de documentos musicales hasta la aparición de medios técnicos que permitan la grabación de piezas musicales susceptibles de servir como documentos.

La gran calidad de escritos sobre música que se encuentra a disposición del historiador sirve para esclarecer los elementos teóricos, el pensamiento musical o diversos aspectos de la vida musical y la actitud en relación con la música y su poder. Sin embargo, los escritos más antiguos que han llegado hasta nosotros no se remontan apenas más allá del siglo IX, es decir, dos siglos después del advenimiento del Islam.

Todos los estudios de naturaleza histórica en lenguas europeas se basan en la interpretación de hechos contenidos en los escritos. No es habitual que un historiador franquee los límites que separan el pasado del presente para ver si las diferentes músicas actuales son realmente las ramas de la Gran Tradición que cristalizó en el siglo I del Islam. En un reciente estudio, A. Shiloah ha intentado bosquejar un cuadro histórico del desarrollo de la concepción modal desde la Edad Media hasta la época contemporánea: *The Arabic Concept of Mode*, JAMS, vol. XXXIV, I, 1981. Por otra parte, los estudios sobre las tradiciones vivas descuidan la dimensión histórica y giran más bien sobre repertorios y fenómenos aislados, a menudo con una especial atención al trasfondo socio-cultural. El resultado es que los estudios que poseemos afectan de manera general a dos disciplinas: la musicología histórica y la etnomusicología. Se trata, pues, de un inmenso campo de investigación. En una bibliografía compilada por cinco especialistas y publicadas en *Notes*, vol. V-VI (1947-1949), aparecen cerca de 600 trabajos sobre las músicas del mundo del Islam. Desde entonces, los trabajos se han multiplicado considerablemente, pero, por desgracia, no hay una compilación similar para los años posteriores, que fueron especialmente abundantes.

Estudios de carácter histórico

El libro de H. G. Farmer, *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, 1929, reeditado en 1967, se considera todavía un estudio histórico clave. En capítulos paralelos, el autor presenta primero los acontecimientos históricos generales, y más tarde el conjunto de los hechos conocidos relativos a los músicos y la música del período correspondiente. Farmer se detiene en el siglo XIII a causa de los pocos documentos de que disponía para los períodos siguientes. Durante los años 70 aparecieron tres libros con el mismo título, *La musique arabe*: Simon Jargy, París, 1971; Salah El Mahdi, París, 1972; Habib Hassan Touma, París, 1977. El principal interés de estas obras reside en las partes dedicadas al período moderno.

Mucho más importantes en número y enfoque son los estudios generales publicados en las enciclopedias, revistas especializadas y obras colectivas, como la *Enciclopedia del Islam*, la *Enciclopedia Fasquelle*, la *Historia de la música* de la Enciclopedia de la Pléiade dirigida por Roland Manuel, el *MGG* y el *New Grove* de 1980, etc. En esta categoría, además de artículos de fondo, hay a menudo estudios regionales, biografías de músicos, artículos sobre instrumentos, etc. Los dos artículos de J. Rouanet titulados *La musique arabe* en la *Encyclopédie Lavignac*, V,

2676-2812 (Oriente) y 2813-2944 (Magreb) merecen mención especial al tratarse del primer estudio de esta dimensión (268 páginas a dos columnas) que desborda el marco de un artículo de fondo. El artículo de H. G. Farmer, *The Music of Islam*, *The New Oxford History of Music*, vol. I, 421-477, ofrece una buena aproximación histórica, y A. Shiloah, *The Dimension of Sound*, *The World of Islam*, ed. Bernard Lewis, Londres, 1976, 161-180 (ed. fr. 1976), propone una visión global, histórica y estética.

Estudios particulares

Además de los trabajos mencionados que se refieren brevemente a los diversos aspectos de categorías y características de la música árabe, existe un gran número de estudios que tratan temas específicos. Los más importantes son:

a) *La música y la religión*.—Ya en el siglo I del Islam estalla una polémica entre teólogos y legistas en relación con la legalidad de la música, que refleja actitudes diversas; engloba también los movimientos místicos que concedían una primordial importancia a la música y a la danza en el marco de su culto. La *Encyclopédie des musiques sacrées* ha dedicado a esta cuestión ocho artículos de fondo que cubren los temas bajo diferentes aspectos (vol. I, pp. 388-468); D. B. Macdonald ha traducido y comentado un importante tratado en su trabajo *Emotional Religion in Islam as affected by Music an Singing*, *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1901-1902. Otros dos tratados en que aparecen los oponentes y los partidarios han sido traducidos por J. Robson, *Tracts on listening music*, Londres, 1938. Un estudio analítico e instructivo sobre la danza en los sufíes es el de M. Molé, *La danse extatique en Islam*, en *Les danses sacrées*, París, Seuil, 1963.

b) *La danza*.—Sobre la danza profana del pasado puede consultarse M. Rezvani, *Le théâtre et la danse en Iran*, París, 1962, y A. Shiloah, *Réflexions sur la danse artistique musulmane au Moyen Age*, *Cahiers de Civilisation médiévale*, V^e année, n.º 4, 1962, 463-474.

c) *Teoría, escalas, modos*.—J. P. N. Land fue uno de los pioneros del estudio de las escalas árabes; véase por ejemplo *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe*, *Actes du VI Congrès des Orientalistes*, Leyde, 1885. Unos veinte años más tarde, Collangettes realizó una importante contribución al estudio de la teoría en su *Etude sur la musique arabe*, *Journal asiatique*, 1904, pp. 365-422, 1906, 149-190. Entre los libros recientes a consultar están: L. Manik, *Das Arabische Tonssystem im Mittelalter*, Leyde, 1969, y O. Wright, *The Modal System of Arab and Persian Music*, Londres, 1978.

d) *Problemas de influencias*.—Las discusiones relativas a la influencia árabe sobre la teoría y la música de Europa se remontan a los años 20. J. Ribera y Tarragó trata de ello en su libro *La música árabe y su influencia en la española*, Madrid, 1927. A continuación de un artículo de H. G. Farmer sobre la influencia árabe, K. Schlesinger publicó un opúsculo de refutación: *Is European Musical Theory Indeb-*

ted to the Arabs?, Londres, Harold Reeves, 1925. Tras esta discusión Farmer resumió su actitud en el libro *Historical Facts for the Arabian Musical Influence*, Londres, 1930. El estudio de este problema sigue siendo solidario de la musicología medieval de carácter general, y no se ha llegado aún a un consenso realmente firme.

Fuentes y tratados

Es obvio que los diversos trabajos sobre el pasado no habrían aparecido sin el apoyo de las fuentes. En 1940, Farmer publicó su libro *The Sources of Arabian Music*, reeditado en 1965. Gracias a investigaciones impulsadas en las bibliotecas de Europa y Estados Unidos, la reciente obra de A. Shiloah, *The Theory of Music in Arabic writings du IX^e au XIX^e siècle*, Munich, 1979, analiza más de 350 tratados y aporta las referencias necesarias sobre ellos. La obra ha sido publicada en el marco del *RISM*.

Son numerosos los tratados traducidos a idiomas europeos. Algunos aparecen en el marco de un estudio particular, como los de H. G. Farmer, *The Organ of Ancients from Eastern Sources*, Londres, 1931, íd., *The Old Musical Modes*, O. Wright, Ibn al Munajjim and Early Arabian Modes, *The Galpin Society Journal* (1926); cuatro volúmenes de la obra de E. d'Erlanger, *La musique arabe*, París, 1930-1939, integran la traducción de los tratados de Al Fārābī, Avicena, Safī Al-dīn, Al-Lādhīqī y de un anónimo (Al-Mumin Al-Shirwānī, del siglo xv, según identificación de A. Shiloah). R. Lachman y M. El-Hefni tradujeron al alemán una epístola de Al-Kindī, *Risāla fi Khubār ta'lif Al-Albn*, Leipzig, 1931. A. Shiloah tradujo y comentó varios tratados, entre los cuales: *La perfection des connaissances musicales*, París, 1972; la Epístola sobre la música de los Ikhwan al-Safa, *Revue des Etudes islamiques*, 1964, 1966; Tratado sobre el 'ūd de al-Kindī, *Israel Oriental Studies*, 4, Jerusalén, 1974; Un problema musical de Thābit Ibn Qurrah, *Orbis Musicae*, I, Tel-Aviv, 1971.

Las tradiciones vivas

La mayor parte de los trabajos sobre las tradiciones vivas son estudios específicos dedicados a una tradición concreta o a un tema definido. Una de las excepciones a esta constatación es la de los dos últimos volúmenes, V y VI, de *La musique arabe* de Erlanger. Así, para Africa del Norte están los trabajos de Alexis Chottin, sobre todo *Tableau de la musique marocaine*, París, 1939; para la música berebere Lortat-Jacob, *Musique et fêtes au Haut-Atlas*, París, 1980; para el conjunto del Magreb, Mahmoud Guettat, *La musique classique du Magreb*, París, 1980. Para Irán hay una considerable cantidad de libros y artículos, entre ellos: M. Barkechli, *La musique traditionnelle de l'Iran*, Teherán, 1964; Nelly Caron y Darius Savate, *Iran*, París, Traditions musicales, 1966; Bruno Nettl y B. Foltin, *Daramad of Chabargah, A Study in the Performance Practice of Persian Music*, Detroit, 1972; Ella Zonis, *Classical Persian Music*, Cambridge, Mass., 1973; y para el folclore musical de Irán: Stephen Blum, Persian Folksong in Meshhed, *Yearbook IFMC*, VI, 1974. Para lo relativo a cambio y aparición de formas nuevas, ver *Eight Urban Musical Cultures*, ed. Bruno Nettl, Illinois, 1978. Para Turquía se puede consultar la monografía de Kurt y Ursula

Reinhard, *Turquie*, París, Traditions musicales, 1969. En fin, entre las cuestiones particulares, se ha hablado mucho sobre el *maqam*; dos visiones interesantes sobre los principios del *maqam* son expuestas en H. H. Touma, *Der Maqam Bayati im Arabischen Taqsim*, Berlín, 1968; y Bruno Nettl y Ronald Riddle, *Taqsim Nahawand, Yearbook IFMC*, 1973.

Amnon SHILOAH

II. LA MÚSICA BIZANTINA

Generalidades

Llamamos música «bizantina» a la manifestación principal de la música litúrgica de la Iglesia ortodoxa griega, en vigor durante la existencia del Imperio bizantino, desde la fundación de la ciudad de Constantinopla en 330 a. de C. hasta la caída de esta capital en manos de los turcos y la derrota de Bizancio (1453). La lengua litúrgica era el griego y el canto monódico era la forma única de esta música. En la Grecia moderna se llama aún por este mismo término a la música eclesiástica de nuestros días, aunque sólo esté justificado en cuanto a las raíces de la práctica corriente, que ha sufrido cambios durante los últimos siglos. Entre los estudios de mayor profundidad hay que destacar Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, 3.ª ed. (Londres, Oxford University Press, 1963); hay algunos capítulos recientes de enciclopedia, de interés permanente, que pueden encontrarse en los volúmenes siguientes: Giovanni Marzi en *La musica —parte prima— Encyclopædia storica*, ed. G. Gatti (Turín, UTET, 1966), vol. I, pp. 511-528 (en italiano); Bartolomeo Di Salvo en *Riemann Musik Lexikon-Sachteil*, 12.ª ed., ed. W. Gurlitt (Maguncia, Schott's, 1967), pp. 132-135 (en alemán); Miloš Velimirović en *Encyclopédie des musiques sacrées*, ed. J. Porte (París, Editions Labergerie, 1969), vol. II, pp. 145-164; Constantin Floros en el *Diccionario Bordas*, ed. Marc Honegger, *Science de la musique*, vol. I, pp. 172-174; finalmente, Kenneth Levy en el *New Grove* de 1980, vol. III, pp. 553-566 (en inglés). Las enciclopedias y diccionarios de música contienen también definiciones y artículos sobre los personajes importantes en la historia de la música bizantina.

Hace tiempo se pensaba que la música bizantina representaba la continuación de las tradiciones de la música griega de la Antigüedad, pero esta hipótesis sólo la defienden hoy los griegos actuales; a falta de cualquier tipo de documentación no es más que una teoría sin pruebas científicas que la respalden. Existe acuerdo sobre el hecho de que el *Canto bizantino* es un tipo de música utilizado por los ritos de la Iglesia cristiana en que la lengua común es el griego. Esto no quiere decir que en Bizancio no hubiera otros tipos de música, pero carecemos de documentación sobre esos otros géneros diferentes. Por ejemplo, los especímenes más antiguos de la música popular (folk music) de la tradición griega se remontan tan sólo al siglo XVII. Véase Dimitri Conomos, *The Iviron Folk Songs —A Re-Examination*, en *Studies in Eastern Chant*, vol. IV (Crestwood, NY, St. Vladimir's Seminary Press, 1979), pp. 28-53.

En lo que se refiere a la música profana en la corte imperial, pueden encontrarse informaciones descriptivas (aunque no ejemplos anotados) en el *De Caerimontis* escrito por el emperador Constantino Porfirogéneta (ed. crítica del texto por A. Vogt, *Constantine VII Porphyrogénète: le livre des cérémonies*, París, 1929-1940). Un estudio en profundidad sobre este tema es el de Jacques Handschin, *Das Zeremonienwerk Kaiser Konstantins und die sangbare Dichtung* (Basilea, 1942).

La transmisión de las fuentes

Antes del siglo x, el principal modo de transmisión de la música era la tradición oral; sólo a partir del siglo x aparecen las primeras huellas de una notación musical. Los cantantes aprendían la melodía de memoria y leían los textos, con lo que es difícil una precisión de las formas primitivas de estos cantos en el período de formación de los servicios rituales en las comunidades cristianas desde los primeros siglos de la cristiandad. Un examen de la actual situación de este período nos sugiere que la orilla del Mediterráneo fue la cuna de las tradiciones musicales de la Iglesia cristiana, especialmente Antioquía y Jerusalén. El orden de los servicios rituales de Constantinopla se afirmó desde el siglo vi, sufriendo algunas ligeras modificaciones a lo largo de los siglos. El rito de Constantinopla fue transmitido en las misiones de cristianización de Rusa y de todos los eslavos en los siglos ix y x.

Incluso después de la introducción de una notación musical, hay que suponer que la transmisión oral de los cantos se mantuvo hasta principios del siglo xix, período en el que los libros impresos reemplazaron a los manuscritos, pues el número de manuscritos musicales de la Edad Media que se conservan hoy día en las colecciones públicas o en bibliotecas monásticas nos parece proporcionalmente minúsculo para satisfacer las necesidades de tan numerosas iglesias y parroquias en un territorio tan extenso. A falta de un «Repertorio» de manuscritos musicales no nos es posible dar un número específico de fuentes accesibles. Las colecciones más importantes de estos manuscritos se encuentran en las bibliotecas de Jerusalén, de los monasterios del monte Athos de Grecia, en Atenas, en el Vaticano, París, Leningrado y especialmente en Grottaferrata, junto a Roma. (Para las relaciones de los catálogos de las colecciones, consultar, Marzi, *op. cit.*, p. 527, y Lévy, *op. cit.*, p. 563.)

Es muy probable que un inventario de las fuentes incluiría más de un millar de manuscritos, la mayoría de los cuales serían de fecha tardía (siglos xiii-xv). En la principal serie de *Monumenta Musicae Byzantinae* (establecido en Copenhague por Casten Höeg, H.J. W. Tillyard y Egon Wellesz) puede encontrarse una selección en facsímil de los principales tipos de manuscritos: un *stichérarion* (vol. I, 1935); tres himnólogos (vol. II, 1938; vol. III [publicado en Roma, 1951], y vol. VIII, 1968-1970); un *triodion* (vol. IX, 1975); una colección de los kontaika y versículos aleluyáticos (vol. IV, 1956).

Himnografía bizantina

Los textos cantados en los servicios rituales de la Iglesia griega (esto es, *bizantina*) se han acumulado a lo largo de los siglos. Los más antiguos de la llamada poesía rítmica y clásica se remontan a los siglos v y vi. Pueden distinguirse varios géneros de poesía. El tipo poético *kontakion* es sin duda de origen siríaco, pero los ejemplos de Bizancio atribuidos a Romanos son más numerosos y mejor conocidos. Un *kontakion* especial, cantado de pie en algunas fiestas de la Virgen, aparece mencionado como *Akathistos* y se considera un tipo acabado de perfección poética; su música no aparece hasta el siglo xiii. Para el *kontakion* véase C. Floros, *Das Kontakion*, en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur- und Geistesgeschichte*, vol. XXXIV (1960); entre los numerosos estudios sobre el *akatistos* véase Egon Wellesz, *The Akathistos Hymn* (*MMB*, ser. Subsidia, vol. IX, Copenhagen, 1957). Sobre Romanos y su obra, véanse sobre todo los estudios de José Grosdidier de Matons, como *Le Kontakion*, en *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen-Gedenkschrift Leo Schrade*, I (Berna, Francke Verlag, 1973), pp. 245-268, su edición de textos de los *Kontakia de Romanos*, 5 vols. (París, Les Editions du Cerf, 1964-1981); y sobre todo su estudio de conjunto *Romanos et les origines de la poésie religieuse à Byzance* (París, Editions Beauchesne, 1977).

Los *stíqueros* (en griego *sticheron*, plural *stichera*) funcionan como antifonas de la Iglesia de Roma y son comparables a ellas. Los textos más antiguos se remontan a los siglos vi y vii. Aunque se ha publicado un número considerable de stíqueros, aún habría que realizar un estudio de conjunto. El *canon* es una urdimbre de 9 odas bíblicas parodiadas. Cada oda consiste en una «estrofa modelo» —el *heirmos*— y varios *troparios* (singular *troparion*, plural *troparia*) que siguen al *heirmos* con su ritmo y melodía. En consecuencia, un canon contiene un máximo de 9 melodías. El canon, al parecer, aparece en el siglo vii y se convierte en una forma poética muy popular entre los siglos viii y x. Los autores de los textos más célebres y, según se cree, también de la música, son Andrés de Creta, San Juan Damasceno y Cosmas de Jerusalén. Para un estudio fundamental del canon así como de su estructura y transmisión, ver M. Melimirović, *The Byzantine Heirmos and Heirmologion*, en *Gattungen der Musik...*, pp. 192-242; Transcripciones de los *hermoi*, en *MMB*, ser. Transcripta, vol. IV (1951), vol. VI (1952), vol. VIII (1957).

La notación musical

En Bizancio había dos tipos de notación, una para las lecturas y otra para las melodías. La primera, también llamada *ekfonética*, era utilizada en las lecciones de dicción para la lectura de los textos de los evangelios, de los Hechos de los apóstoles y del *prophetologion* en voz alta. Los ejemplos más antiguos de esta notación se remontan a los siglos viii y ix. En esta notación aparecen «pares» de signos que señalan fórmulas para la elevación de la voz. Esta notación carece de valor interválico y sirve tan sólo como guía de lectura en voz alta. Es muy probable que este principio sea semejante a la manera de leer de los judíos en las sinagogas, pero estos vínculos no han sido suficientemente estudiados hasta el momento. El estudio fundamental sobre esta notación ha sido realizado por Carsten Höeg, *La*

notation ekphonétique, *MMB*, serie Subsidia, I.2 (1935). Hay una edición de textos de Prophetologion, también en *MMB*, serie Lectionaria, varios fascículos desde 1939. Véase también Gudrun Engreberg, *Greek Ekphonic Neumes and Masoretic Accents*, en *Studies in Eastern Chant*, I (Londres, Oxford UP, 1966), p. 37 s.; y E.J. Revell, *Hebrew Accents and Greek Ekphonic Neumes*, *ibid.*, vol. IV (1979), pp. 140-170.

La *notación melódica* es una notación neumática que aparece a mediados del siglo x. Habitualmente se distinguen tres etapas en la evolución de esta notación, que muestran la precisión y el número de neumas usuales. La etapa más antigua, llamada *paleobizantina*, se encuentra en los manuscritos de los siglos x a xii. Es una notación primitiva sin valor interválico fijo que contiene algunos signos rítmicos. En la etapa paleobizantina pueden distinguirse dos tipos de neumas: el llamado «Chartres» (de un manuscrito que se conservaba en la biblioteca de esta ciudad y que desapareció durante la Segunda Guerra Mundial) y un segundo tipo llamado «Coislin» (de determinados manuscritos del Fondo Coislin de la Biblioteca Nacional de París). La notación tipo «Chartres» era probablemente de origen constantinopolitano, y la llamada «Coislin» de origen palestino. La primera ya no estaba en vigor en el siglo xi, y la notación «Coislin», con alguna modificación, evolucionó hasta representar la segunda etapa, por adquisición de valores interválicos fijos. El principio fundamental de esta notación pretende que cada neuma designe un intervalo musical en relación con el neuma precedente. La etapa de la notación *mediobizantina* comienza hacia finales del siglo xii y permanece hasta el siglo xv. Es la notación musical «clásica» del Imperio Bizantino. Los neumas designan no sólo intervalos, también pueden tener valores rítmicos, incluso valores agógicos relativos a la expresión y al tempo. La llamada notación *neobizantina* estuvo en vigor desde el siglo xv hasta principios del siglo xix, época en la que las imprentas reemplazaron el uso de manuscritos. Es también el período de la dominación turca tras la caída de Bizancio. Los estudios fundamentales sobre la historia y evolución de la notación neumática son: Amédée Gastoué, *Introduction à la paléographie musicale byzantine* (París, 1907); H.J.V. Tillyard, *The Problem of Byzantine Neumes*, en *American Journal of Archeology*, vol. XX (1916), p. 62 s.; Egon Wellesz, *Die Entzifferung der byzantinischen Notenschrift*, en *Oriens Christianus*, n. s., vol. VII (1918), p. 97 s. Tillyard, *Handbook of the Middle Byzantine Notation*, en *MMB*, serie principal, vol. VII (1966) —se trata de una colección de ejemplos sobre la evolución de la notación, la más antigua de antes de concluir el siglo xii—. Los fascinantes resultados obtenidos por C. Floros en su *Universale Neumenkunde*, 3 vols. (Kassel, 1970) deben ser interpretados con precaución, aunque contienen abundante información, ya que las líneas de desarrollo de este estudio no son tan simples como supone el autor; el estudio de Max Haas, *Byzantinische und slavische Notationen*, 1/2 (Colonia, 1973), es el mejor por su tratamiento de los problemas y por las soluciones objetivas que aporta. Véase también el artículo de M. Velimirović sobre la notación bizantina en *New Grove*, vol. XIII, pp. 144-149, y la bibliografía, p. 154.

A comienzos del siglo xiv aparece, en los manuscritos musicales de Bizancio, una composición que presenta todos los neumas con sus movimientos melódicos. Esta composición musical se le atribuye a Juan Kukuzeles, uno de los músicos mayores de Bizancio. El estudio de fondo sobre esta composición es el de Gabor Devai, *The Musical Study of Koukouzeles in a 14th c. Manuscript*, en *Acta Antiqua*

(de la Academia húngara de Budapest), vol. VI (1958), p. 213 s. Es conveniente leer este estudio junto con las observaciones críticas de C. Floros en un artículo publicado en *Musik des Ostens*, vol. III (1965), especialmente pp. 39-42.

La notación hoy día en vigor fue profundamente transformada a principios del siglo XIX. El artífice de esta reforma, Crisantos de Maditos, expuso sus ideas y métodos en dos tratados que por desgracia no han sido aún traducidos del griego. Uno de ellos apareció en París en 1821 (*Introducción a la teoría y a la práctica de la música de Iglesia*) y el otro en Trieste en 1832 (*Gran teoría de la música*). Podemos hacernos una idea de su contenido a través de la obra de J. Rebourts, *Traité de psaltique, théorie et pratique du chant dans l'Eglise grecque* (París, 1906); sobre la reforma y las consecuencias de la reforma véase Maureen Morgan, *The Three Teachers and their Place in the History of Greek Church Music*, en *Studies in Eastern Chant*, vol. II (1971), p. 89 s.

Los modos y el octoechos

Los cantos de la música bizantina pertenecen siempre a algún «modo» (en griego *echos*, [pl. *echoi*]) que son distintos a los modos en vigor en la tradición occidental. Los modos bizantinos no son «escalas» aunque emplean extensiones que los acercan a los modos conocidos en Occidente. Las características más significativas de los modos bizantinos parten del hecho de que cada modo está determinado por un número de fórmulas melódicas. Encontramos también algunas fórmulas que pueden encontrarse en más de un modo (la línea melódica puede ser semejante, pero los intervalos son diferentes). Podemos distinguir estas fórmulas melódicas por su función: como fórmulas iniciales, por las cadencias, y como fórmulas finales en la conclusión de un himno cualquiera. Estas funciones no siempre son precisas y podemos encontrar algunas fórmulas finales colocadas al comienzo de un himno.

El sistema de «octoechos» como designación del conjunto de los modos parece de origen semita, aunque no existe prueba de vinculación de la tradición semita. Es cierto que ya en el siglo VII, o como muy tarde a comienzos del VIII, encontramos indicaciones de una organización modal en cantos arreglados y numerados que forman el sistema octoechos. En este sistema hay cuatro modos principales (o *authentēs*) y cuatro plagales. En Bizancio los números 5 a 8 no se utilizaban nunca; se utilizaban los cuatro primeros números con la calificación «plagal» o sin adjetivo alguno. Los tonos finales del modo primero (*authentēs*) y el primer plagal son los mismos y la diferencia principal entre los modos de la misma numeración reside en que el modo plagal debe ser cantado en un punto más bajo que el modo llamado *authentēs*. Las indicaciones de los modos siempre están escritas (signatura) al comienzo del himno en una forma abreviada que se denomina «*martiría*» y que consisten simplemente en una forma estenográfica de las entonaciones cantadas antes de empezar el himno por el *precentor*, indicando así a los cantores el modo y las fórmulas que van a continuación.

Entre los estudios sobre los modos véase en primer lugar la bibliografía citada más arriba para la notación; los estudios especializados de mayor importancia son: H. J. W. Tillyard, *The Modes in Byzantine Music*, en *Annual of the British School at*

Athens, vol. XXII (1916-1918), p. 133 s.; Oliver Strunk, The Tonal System of Byzantine Music, *Musical Quarterly*, vol. XXVIII (1942), p. 190 s.; Jörgen Raasted, Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts, *MMB*, ser. Subsidia, vol. VII (1966); los estudios de Heinrich Husmann, Modulation und Transposition in den bi —und trimodalen Stüchera, en *AfMw*, vol. XXVII (1970), p. 1 s.; y Modalitätsprobleme des psaltischen Stils, en *AfMw*, vol. XXVIII (1971), p. 44 s.; también el reciente sumario de M. Velimirović, el artículo Echos, en *New Grove*, vol. V, pp. 822-824; y el artículo de H. Husmann sobre el octoechos en la misma enciclopedia, vol. XIII, pp. 524-525. Los problemas sobre las relaciones entre el octoechos bizantino y el octoechos latino, así como la posible influencia de uno sobre el otro siguen siendo aún poco claras. Sobre esta cuestión los trabajos de Jacques Chailley sobre los orígenes del octoechos encontrarán, sin duda, por analogía, una continuación en el estudio del octoechos bizantino (véase capítulo V, Estudio interno).

El repertorio

Salmodia silábica y melismática

La salmodia bizantina se caracteriza por el uso de fórmulas que pertenecen al sistema modal del octoechos. Los ejemplos de la salmodia bizantina silábica se encuentran sobre todo en las doxologías (estudiadas por O. Strunk), cuando la salmodia melismática se encuentra sobre todo en los graduales (*prokeimena*), aleluyas y comuniones (*koinonika*). Para cualquier información sobre estas dos formas de la salmodia bizantina véanse los estudios de Oliver Strunk, The Byzantine Office at Hagia Sophia, en *Dumbarton Oaks Papers*, vols. IX-X (1956), p. 175 s.; y The Antiphons of the Oktoechos, en *JAMS*, vol. XIII (1960), p. 50 s. También, Kenneth Levy, A Hymn for Thursday of the Holy Week, en *JAMS*, vol. XVI (1963), pp. 125-175; Christian Thodberg, Der byzantinische Alleluiarionzyklus: Studien im kurzen Psaltikonstil, *MMB*, ser. Subsidia, vol. VIII (1966); Simon Harris, The Communion Chants in Thirteenth Century Byzantine Musical Manuscripts, en *Studies in Eastern Chant*, vol. II (1971), p. 51 s.; y Gisela Hintze, *Das byzantinische Prokeimena Repertoire* (Hamburgo, 1973).

La himnodia en Bizancio

La himnodia bizantina desempeña un cometido más importante que la romana. Un catálogo de los incipits, preparado por Enrica Follieri, contiene unos 60.000, lo que supone un gran número de himnos en vigor durante siglos. Véase E. Follieri, *Initia hymnorum ecclesiae graecae*, vols. V y VI, en la serie *Studi e Testi*, Vaticano, 1960-1966. El descubrimiento de que el ritmo de la poesía griega depende de la acentuación y no de la longitud de las vocales, se debe al cardenal J. B. Pitra en su obra *Hymnographie de l'Eglise grecque* (Roma, 1867).

Para la distinción entre himnos y troparia, véase H. Husmann, Hymnus und Troparion, en *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer*

Kulturbesitz (Berlín, 1971), pp. 7-86. Los troparia con heirmoi y stichera son los ejemplos más conocidos del estilo silábico en que se cantan estos himnos.

El estilo melismático en el canto bizantino se utiliza para los textos de kontakia y un himno tipo llamado «hipakoe» (semejante al responso de Occidente). Además, se distingue también un cambio estilístico desde comienzos del siglo xiv y un gran número de himnos que por tradición eran cantados en un estilo silábico son recompuestos en un estilo adornado que llamamos *kalophonia*. Este desarrollo coincide con una nueva tendencia: la salida del anonimato de la mayoría de los músicos bizantinos antes del siglo xiv. Así, en los dos o tres siglos anteriores a la caída de Constantinopla, encontramos un gran número de músicos cuyos nombres y composiciones musicales conocemos, con obras a menudo compuestas de una manera que requiere un virtuosismo vocal que, en casos particulares, puede dar la impresión de rasgos musicales que en Europa occidental no aparecen hasta el Barroco. Kenneth Levy realiza un examen sucinto de estos acontecimientos en su estudio sobre la música del rito bizantino del *New Grove*, vol. III, especialmente pp. 557-560. Hay que añadir a las observaciones de Levy los resultados obtenidos por Dimitri Conomos en su magnífico estudio de los himnos llamados «cherubicos» y «trisa-gia» en su libro *Byzantine Trisagia and Cheroubika in the 14th and 15th Centuries* (Tesalónica, 1974) y en su nuevo estudio sobre los cantos de la comunión (en prensa).

La teoría

La teoría de la música bizantina empieza a ser estudiada ahora de forma más sistemática que antes. Las publicaciones en preparación en *MMB* dedicarán al menos 4 vols. a textos teóricos. Los problemas de la teoría musical van unidos a los problemas de interpretación de los modos y de la entonación inicial. Recientemente se han revisado los principios de transcripción de los neumas en la anotación occidental y es demasiado pronto aún para hacer observaciones críticas a este nuevo desarrollo propuesto por los estudiosos griegos.

En lo que se refiere a la existencia del drama litúrgico, los eruditos griegos descreen de la existencia de representaciones dramáticas en las Iglesias griegas. En cualquier caso, ha sido encontrado un único ejemplo de drama en miniatura que puede denominarse *Misterio de la Hoguera* (basado en el libro de Daniel, capítulo III). El hallazgo se produjo en cuatro manuscritos musicales de los siglos xiv y xv. Aparentemente se reservaba tan sólo para las principales catedrales del Imperio. Este drama litúrgico, conocido en Francia desde el siglo xii, pasó a Rusia, donde reaparece bajo una forma mucho más elaborada. Véase M. Velimirović, *Liturgical Drama in Byzantium and Russia*, en *Dumbarton Oaks Papers*, vol. XVI (1963), pp. 351-385.

La expansión bizantina

Bizancio y los eslavos

La cristianización de los eslavos por los misioneros bizantinos Constantino (Cirilo) y su hermano Metodio se llevó a cabo durante la segunda mitad del siglo IX. Su misión representa el principio de un proceso que duró varios siglos. Recientemente se ha encontrado un medio de reconstrucción de algunas melodías transmitidas a los eslavos por estos misioneros. Véase M. Velimirović, *The Melodies of the Ninth Century Kanon for St. Demetrius* (en preparación, en el *Festschrift Boris Schwarz*). Cirilo, Metodio y sus discípulos llevaron su mensaje a Moravia (hoy día parte de Checoslovaquia). La cristianización de Rusia a fines del siglo X es, sin embargo, un acontecimiento de importancia mucho más significativa, ya que los rusos llevaron a cabo una enorme actividad preparando las traducciones de libros eclesiásticos para satisfacer las demandas del ritual. Muchos manuscritos musicales demuestran que esta actividad se desarrolló durante el siglo XI, pues la notación musical de los copistas eslavos es muy próxima de la notación Coislin en vigor en Bizancio durante este período. Los lazos de Bizancio y de Rusia se rompieron durante el siglo XIII, y mientras la notación musical sufrió una evolución en Bizancio haciéndose más legible y más específica al designar intervalos musicales, los eslavos continuaron copiando la notación antigua y mantuvieron su uso durante los siglos siguientes. La evolución de esta notación sufrió cambios muy diferentes y las opiniones están divididas en cuanto a la manera exacta de su transformación posterior en una notación esencialmente semejante a la utilizada en Occidente, cuando el principio bizantino permanecía orientado a la designación de los intervalos. Véase sobre todo Miloš Velimirović, *Byzantine Elements in Early Slavic Chant*, *MMB*, ser. Subsidia, vol. IV (1960) y su *The Present State or Research in Slavic Chant*, en *AcM*, vol. XLIV (1972), pp. 235-265. Véase también bibliografía en *New Grove*, vol. III, p. 565, y el estudio de Velimirović, en *New Grove*, vol. XVI, pp. 337-346, con una bibliografía de conjunto.

Bizancio y Occidente

No hay duda alguna de que antes del cisma de 1054 las relaciones entre Bizancio y Roma eran estrechas y que había mutuas influencias en la práctica religiosa de ritos eclesiásticos. El principal estudio es el de Egon Wellesz, *Eastern Elements in Western Chant*, *MMB*, serie Subsidia, vol. II (1947). Entre los numerosos estudios que han esclarecido los diferentes aspectos de estos intercambios puede consultarse Ewald Jammers, R. Schlötterer y E. Waeltnier, *Byzantinisches in der karolingischen Musik*, *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress* (Munich, 1958), V/2, p. 1 s.; también Kenneth Levy, *The Byzantine Sanctus and its Modal Tradition in East and West*, en *Annales musicologiques*, vol. VI (1958), p. 1 s.; Oliver Strunk, *The Latin Antiphons for the Octave of the Epiphany*, en *Mélanges Georges Ostrogorsky* (Belgrado, 1963-1964), p. 417 s.; Michel Huglo, *Les chants de la «Missa*

Graeca» de Saint-Denis, en *Essays presented to Egon Wellesz* (Oxford, 1966), p. 74 s.; y la bibliografía preparada por Kenneth Levy en el *New Grove*, vol. III, pp. 565-566.

Miloš VELIMIROVIĆ

III. LAS IGLESIAS ORIENTALES NO BIZANTINAS

La moderna musicología comienza ya a entrever la sorprendente riqueza y la gran variedad de las músicas tradicionales considerablemente vivas de las iglesias orientales no bizantinas.

El renacimiento del interés por estas músicas tiene una doble motivación: por una parte merecen, por sí mismas, ser clasificadas, estudiadas, examinadas y difundidas con vistas a su mejor utilización litúrgica, y por otra ofrecen elementos necesarios para otros estudios comparativos.

Todas las iglesias a las que nos referimos a continuación tienen una importante referencia: su aceptación o rechazo del Concilio de Calcedonia (451), que condenó la doctrina monofisita que reconocía en Cristo tan sólo la naturaleza divina. Los partidarios del Concilio, con el Papa y el Emperador a la cabeza, fueron los latinos (romanos), los bizantinos y los maronitas. Los no-calcedonios incluyen los armenios, los sirios jacobitas, los coptos y los etiopes. Por su parte, la iglesia asiria se aísla en una tercera parte que se adhiere a la doctrina nestoriana condenada en el Concilio de Efeso (431). Los no-calcedonios son también denominados monofisitas (en relación con la doctrina) u «ortodoxos» (por oposición a los católicos). Con el tiempo estas mismas iglesias se han dividido en dos ramas: una de ellas permaneció no calcedonia y otra volvió a unirse a Roma, denominándose uniata o católica. Ambas ramas conservan, sin embargo, el mismo rito.

Bibliografía general (historia y liturgia; después, música)

- Atiya (A. S.), *A History of Eastern Christianity* (Londres, 1968).
 Brightman (F. E.), *Liturgies Eastern and Western*, I (Oxford, 1896).
 Dalmais (I. H.), *Les liturgies d'Orient* (París, 1959).
 Janin (R.), *Les Eglises orientales et les rites orientaux* (París, 1955).
 Sauget (J. M.), *Bibliographie des liturgies orientales, 1900-1960* (Roma, 1962).
 Gastoué (A.), La musique byzantine et le chant des Eglises d'Orient, en *Encyclopédie Liturgique*, I, 1 (París, 1924), 541.
 Parisot (J.), *Rapport sur une mission scientifique en Turquie d'Asie* (París, 1899), BN, 4.º Vm 919.
 — *Rapport sur une mission scientifique en Turquie et Syrie* (París, 1902).
 — Essai sur le chant liturgique des Eglises orientales, *Revue de l'Orient chrétien* (898), 221.
 Villoteau (G. A.), De l'état actuel de l'art musical en Egypte, en *Description de l'Egypte*, t XIV (París, 1826), BN, Vmc 4 (5).
 Wellesz (E.), Early Christian Music, in *NOHM*, t. II (Londres, 1954).
 Werner (E.), *The Sacred Bridge* (Nueva York, 1959).

Los ritos sirio-antioquenos

La fragmentación de la iglesia de Antioquía, que se produjo en el siglo V, condujo lentamente a la constitución de tres ritos independientes: el rito sirio-antioqueno occidental de los sirios jacobitas y sirios católicos, el rito sirio-antioqueno de los maronitas, y el rito sirio-antioqueno oriental de los asirios.

Bibliografía común para todos los ritos sirio-antioquenos

Para la historia y la liturgia se puede recurrir a:

- Baumstark (A.), *Geschichte der syrischen Literatur* (Berlín, 1922).
 Beck (E.), *Der heiligen Ephräm des Syrers* (Lovaina, 1955) (Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, 154, Scriptores Syri, 73).
 Chabot (J. B.), *La littérature syriaque* (París, 1935), BN, D. 92668 (21).
 Dempe (R.), *Die syrischen Hymnen von Ephrem* (tesis para la Universidad de Jena, 1958).
 Duval (R.), *La littérature syriaque* (París, 2/1900).
 Wright (W.), *Catalogue of Syriac Manuscripts in the British Museum* (Londres, 1870-1872).
 Zotenberg (H.), *Catalogues des manuscrits syriaques et sabéens (mandâtes) de la Bibliothèque nationale* (París, 1874).

La revista *Parole d'Orient*, editada por la Universidad de Kaslik (Líbano) desde 1970, está consagrada especialmente al mundo siríaco. Es continuación de las revistas *Melto* (Kaslik, 1965-1969) y *L'Orient syrien* (París, 1956-1967).

Para un rápido recorrido por la música siríaca pueden leerse los artículos de H. Husmann, *Syrische Kirchenmusik*, en *MGG*, y *Syrian Church Music*, en *New Grove*, así como el de Ch. Hannik, *Syriens orientaux et Syriens occidentaux*, en *EMS*, II, p. 214.

En lo que se refiere a la notación siríaca, las referencias son las siguientes:

- Books (E. W.), ed., *James of Edessa: The Hymns of Severus of Antioch and others*, *Patrologia orientalis*, VI (París, 1909), 1-179; VII (París, 1911), 595-802; XIV (París, 1920), 292 s.
 Husmann (H.), *Ein syrisches Sticherarion mit paläobyzantinischer Notation* (Sinai Syr. 261), *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, I (1975), 9.
 Hoëg (C.), *La notation eckphonétique*, *MMB*, Subsidia, 1/2 (1935).
 Lerchundi (G.), *Notation musicale syrienne*, *L'Orient syrien*, IV (1959), 114.
 Segal (J. B.), *The diacritical point and the accents in Syriac* (Londres, 1953), London Oriental Series, vol. II.

Ritos sirio-jacobita y sirio-católico

Este rito es el de los sirios jacobitas (o monofisitas u «ortodoxos») y de los sirios católicos (o uniats: unidos de nuevo a Roma desde 1662).

En relación con la historia, la liturgia y la música puede leerse:

- Baumstark (A.), *Festbrevier und Kirchenjahr der Syrischen Jakobiten* (Paderborn, 1910) (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums, III Band, 3-5 Heft).
- Husmann (H.), ed., *Die Melodien der jakobitischen Kirche*, I: *Die Melodien des Wochenbreviers (Sbimta)*, Sitzungsberichte der Österreichische Akademie der Wissenschaft, Philosophisch-historisch Klasse, CCLXII/1 (Viena, 1969); II: *Die Qale gaoanaie des Beit gazu*, CCLXXIII/4 (Vienne, 1971).
- Idelsohn (A. Z.), Der Kirchengesang der Jakobiten, *AMw*, IV (1922).
- Jeannin (J.), *Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes*, 2 vol. (Paris-Beirut, 1924), BN, 4^o Vm 347 (1-2).
- Le chant liturgique syrien, *Journal asiatique*, X/20 (1912), 295; XI/2 (1913), 65, 389.
- Parisot (J.), Les huit modes du chant syrien, *Tribune de Saint-Gervais*, VII (1901), 258-262.

Rito maronita

Este rito es el de la iglesia maronita, que aceptó el Concilio de Calcedonia y que debe su nombre a San Marón († 410). Hasta el siglo XVII el idioma litúrgico era únicamente el siríaco. Sólo por entonces se empezó a traducir una parte de la liturgia al árabe y en la actualidad a idiomas europeos.

El repertorio actualmente en vigor es variado. Pueden identificarse los cinco grupos siguientes:

1. Las melodías sirio-maronitas que se remontan a los primeros siglos del cristianismo; el texto, siempre en verso, es siríaco.
2. Las melodías sirio-maronitas-árabes que incluyen textos árabes adaptados en verso (desde el siglo XVII) a melodías siríacas o de origen siríaco.
3. Las melodías improvisadas por un solista a partir de un texto siríaco o árabe en prosa.
4. Las melodías personales, recientes y con texto árabe.
5. Las melodías extranjeras, orientales u occidentales, importadas a partir del siglo XVIII.

Para la historia y la litúrgica, las referencias son:

- Dib (P.), *Histoire de l'Eglise maronite* (Beirut, 1962).
- *L'Eglise maronite: les maronites sous les Ottomans, histoire civile* (Beirut, 1962).
- Gemayel (P. Ed.), *Avant-messe maronite. Histoire et structure*, Orientalia Christiana Analecta, 174 (Roma, 1965).
- Hayek (M.), *Liturgie maronite. Histoire et textes eucharistiques* (Paris, 1964).
- Naaman (P.), *Théodore de Cyr et le monastère de Saint-Maron. Les origines des maronites* (Beirut, 1971).
- Tabet (J.), *Le commun du Lilyo et du Safran maronites* (Kaslik, 1972).

Para la música puede consultarse:

- Achkar (P.), ed., *Les mélodies syro-maronites* (Libano, Jounieh, 1939).
- Hage (L.), *Le chant de l'Eglise maronite*, vol. I: *Le chant syro-maronite* (Kaslik-Beirut, 1972).
- Le chant maronite, en *EMS*, II (1969), 218-222.
- *Maronite Music* (Londres, ed. Longman, 1978).
- Parisot (J.), *Rapport... en Turquie d'Asie, op. cit.*

Rito asirio (nestoriano y caldeo)

En el año 424 las Iglesias de Mesopotamia proclaman su autonomía del patriarcado de Antioquía. Tras el Concilio de Calcedonia (451), la catolicidad de Seleucia-Ctesifonte se aísla completamente del resto de la cristiandad y adopta la doctrina nestoriana. A partir del siglo XVI una parte de esta iglesia se adhiere a la sede romana y pasará a llamarse caldea.

Para la historia, la liturgia y la música pueden consultarse las obras ya citadas en la bibliografía general y también las siguientes:

- Husmann (H.), ed., *Die Melodien des chaldäischen Breviers-Commune nach den Traditionen Vorderasiens und der Malabarküste*, Orientalia christiana analecta, 178 (Roma, 1967).
 — *Die Tonarten der chaldäischen Breviergesänge*, Orientalia christiana periodica, XXXV (1969), 215-248.
 Maclean (A. J.), *East Syrian daily offices* (Londres, 1894).
 Mateos (J.), *Lelya Sapra: essai d'interprétation des matines chaldéennes*, Orientalia christiana analecta, CLVI (Roma, 1959).
 Vadakel (M.) et Aurelius (P.), ed., *Liturgical Melodies of the Chaldaic Syrian Rite* (Alwaye, India, 1954).
 Youssef (P.), ed., *Cantus missae SS Apostolorum iuxta ritum ecclesiae Chaldeorum* (Roma, 1961).

Otros ritos

Rito armenio

La conversión oficial de Armenia al catolicismo puede fecharse a comienzos del siglo VI. La iglesia armenia se convierte en autónoma tras el Concilio de Calcedonia, cuya doctrina no acepta. A partir del siglo XVIII una parte de la iglesia armenia «ortodoxa» se une a la iglesia de Roma (será denominada católica). En la actualidad los armenios poseen varias jerarquías eclesiásticas y cultivan varias tradiciones musicales que pueden encontrarse en Echmiadzin, Jerusalén, Viena, Venecia, India, Irán, etc.

En lo relativo a himnología, las referencias son:

- Dayan (L. D.), *Les hymnes de l'Eglise arménienne* (Venecia, 1954).
 Ter-Mikaelian (N.), *Das armenische Hymnarium: Studien zu seiner geschichtlichen Entwicklung* (Leipzig, 1905).

Para la música se puede consultar la bibliografía general así como los artículos de enciclopedias, especialmente los de H. Hickmann, Armenische Musik, en *MGG*; de G. Boyadjian, Le chant arménien, en *XX EMS*; de Ch. Hannik, Armenian rite, music of the, en *New Grove*; de H. Husmann, Die Gesänge der armenischen Liturgie, en *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, ed. de K. G. Fellerer, I (Kassel, 1972), 99. Complétese con:

- Abgar (A.), *Melodies of the Holy Apostolic Church of Armenia* (Calcuta, 2/1920).
 Atayan (R.), Armenische Chasen *BMw*, X (1968), 65.

- Aubry (P.), Le système musical de l'Eglise arménienne, *Tribune de Saint-Gervais*, VII (1901), 325; VIII (1902), 23, 72, 110, 320; IX (1903), 136, 287.
- Outtier (B.), Recherches sur la genèse de l'octoëchos arménien, *Etudes grégoriennes*, XIV (1973), 127-211.
- T'Ahmizyan (N.), Les anciens manuscrits musicaux arméniens et les questions relatives à leur déchiffrement, *Revue des Etudes arméniennes*, n.s., VII (1970), 267.

Rito copto

Es el rito propio del patriarcado de Alejandría cuya fundación se atribuye al evangelista San Marcos. Campeona de la doctrina monofisita, condenada en el concilio de Calcedonia, la iglesia de Egipto conoce su plena expansión entre el edicto de Constantino (313) y la conquista árabe (641). Originariamente griega, la lengua litúrgica es muy pronto la copta y, más tarde, parcialmente la árabe. El rito copto está en vigor en las dos iglesias coptas: ortodoxa (esto es, monofisita y no calcedonia) y católica (unida a la Iglesia de Roma a partir de 1742).

Para una primera aproximación puede acudirse a la bibliografía general, a ciertas revistas como *Cahiers coptes* y *Cahiers d'Histoire égyptienne*, y a determinados artículos de enciclopedias, en especial los de R. Ménard, Koptische Musik, en *MGG*, y Tradition copte, en *EMS*, II, pp. 229-233; así como I. Borsai, Coptic rite, music of the, en *New Grove*.

En lo que se refiere a la historia y la liturgia, consúltese:

- Burmester (O. H. E.), *The Egyptian or Coptic Church: a detailed description of her liturgical Services and the Rites and Ceremonies observed in the Administration of her Sacraments* (El Cairo, 1967).
- Cramer (M.), *Koptische Hymnologie* (Wiesbaden, 1969).
- Crum (W.), *Catalogue of the Coptic Manuscripts*, in the Collection of the Rylands Library (Manchester, 1909).

Para la música, se puede consultar:

- Badet (L.), *Chants liturgiques des Coptes* (El Cairo, 1899).
- Blin (J.), *Chants liturgiques coptes* (El Cairo, 1888).
- Borsai (I.), Caractéristiques générales du chant de la messe copte, *Studia orientalia christiana aegyptiaca: collectanea*, XIV (1970-1971), 412.
- Y a-t-il un «Octoëchos» dans le système du chant copte, *Studia aegyptiaca*, I (1974), 39.[†]
- Hickmann (H.), Observations sur les survivances de la chironomie égyptienne dans le chant liturgique copte, *Annales du Service des Antiquités de l'Egypte*, XLIX (1949), 417.
- Ménard (R.), Note sur la mémorisation et l'improvisation dans le chant copte, *Etudes grégoriennes*, III (1959), 135.
- Villoteau (G. A.), *De l'état actuel de l'art...*, op. cit.

Rito etíope

La conversión de Etiopía al cristianismo se produjo entre los siglos IV y V. La iglesia de Etiopía, de doctrina monofisita, permanecerá bajo la jurisdicción del

patriarca copto «ortodoxo» de Alejandría hasta 1951. Conserva aún las huellas de una triple influencia: copta, siríaca y judaica. La lengua litúrgica es el *Ge'ez*.

La música etíope presenta características interesantes, como la notación en signos que representan una o varias palabras asociativas a una melodía tipo, el acompañamiento instrumental de percusión y el acompañamiento gestual.

Antes que nada conviene consultar la bibliografía general, y a continuación determinados artículos de enciclopedia, especialmente los de H. Hickmann, *Äthiopische Musik*, en *MGG*; B. Velat, *Musique liturgique d'Ethiopie*, en *EMS*, II, pp. 234-238; y Ch. Hannik, *Ethiopian rite, music of the*, en *New Grove*. El estudio se completará con los estudios siguientes:

Cohen (M.), *Sur la notation musicale éthiopienne*, *Studi orientalistici in onore di Giorgio Levi della Vida*, I. Pubblicazioni dell'Istituto per l'Oriente, LII (Roma, 1956), 199.

Kebede (A.), *The Music of Ethiopia: its development and cultural setting* (thèse en la Wesleyan Univ., Connecticut, 1971).

Powne (M.), *Ethiopian Music, an Introduction: a Survey of ecclesiastical and secular Ethiopian music and instruments* (Londres, 1968).

Velat (B.), *Etudes sur le me'erâf commun de l'office divin éthiopien: introduction, traduction française, commentaire liturgique et musical*, *Patrologia orientalis*, XXXIII (Turnhout, 1966).

— *Soma Deggna, antiphonaire du carême, quatre premières semaines: introduction, traduction française, transcriptions musicales*, *Patrologia orientalis* XXXII (Turnhout, 1969).

Wellesz (E.), *Studien zur äthiopischen Kirchenmusik*, *Oriens Christianus*, n.s. IX (1920).

Louis HAGE

Capítulo 5

La monodia en el Medievo occidental

I. EL CANTO GREGORIANO

Estudio histórico

Con el término de canto gregoriano se designan comúnmente todas las piezas cantadas en las iglesias parroquiales antes del Concilio Vaticano II, anotadas habitualmente en los libros editados por Solesmes (*Liber Usualis*, *Paroissien romain*), en notas cuadradas sobre cuatro líneas: esto es, lo mismo el Kirie de la «Misa de los Angeles» (Misa VIII), del siglo xv, que el *Dies Irae* de la Misa de Difuntos del siglo xiii, e incluso el *Adoro te* de la Salvación del Santo Sacramento escrito en el xix.

Stricto sensu, sin embargo, el término «canto gregoriano» se aplica tan sólo a:

— El repertorio de la Misa (*Introito* o Antífona para la entrada de los ministros celebrantes; Responso-Gradual y Aleluya entre los lectores; Ofertorio o canto de la procesión de las ofrendas y, en fin, Antífona de la Comunión);

— Los cantos del Oficio, en prosa (antífonas y responsos sacados habitualmente de la Biblia), con excepción de los himnos métricos.

El término «gregoriano» proviene de la atribución de este canto a San Gregorio Magno († 604) por parte de su biógrafo del siglo viii, el diácono Juan (Migne, *Patrol. lat.*, 75, 90 C); los demás testimonios de la Edad Media han sido recopilados por G. Morin, *Les véritables origines du chant grégorien*, Maredsous, 1904 (2.^a ed.).

Bibliografía general

David Hugues, *Medieval Music, the Sixth Art*, Toronto, 1980, Toronto Bibliographies, 4. Esta bibliografía padece importantes lagunas en lo que se refiere a revistas antiguas especializadas en canto gregoriano: *Revue du chant grégorien* (1892/1893-1940); *Tribune de Saint-Gervais* (1895-1929); *Rassegna gregoriana*

(1902-1912); *Revue grégorienne* (1911-1964), proseguida en el plano científico por los *Etudes grégoriennes*, I (1954), II (1957), etc. (de periodicidad irregular). Es preciso completarla con la bibliografía compilada por I. Anglés en la *Introduction à la Paléographie musicale grégorienne* de Dom Grégoire Suñol (Tournai-Roma, 1935), pp. 511-565 (con un índice onomástico al final). Para complementos posteriores a 1935, véase M. Huglo, *Bibliographie grégorienne 1935-1958*, Roma, 1956, a multicopista (en depósito en Solesmes; Roma, Pontificio Instituto de Música Sacra; Orléans, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes) y sobre todo la bibliografía sobre el *Gregorianischer Gesang* realizada por Urbanus Bomm para el *Archiv für Liturgiewissenschaft* de Maria-Laach, editado por Pustet de Ratisbonne, sólo en los vols. I (1950); IV, 2 (1956); VI, 2 (1960); VII, 2 (1966); IX, 2 (1968); XIV (1972); XX-XXI (1979), etc.

En las obras generales sobre el canto gregoriano, como la de Jean de Valois, *Le Chant grégorien*, París, 1974, col. «Que sais-je?», n.º 1.041; en los principales manuales de Historia de la música medieval, en inglés la de Hoppin (1978) o J. Caldwell (1978), en italiano la de G. Cattin (1979)¹ y desde luego en las alemanas, siempre hay una bibliografía más o menos amplia sobre el canto gregoriano.

Finalmente, citemos el Repertorio internacional de literatura musical (*RIIM*), trimestral, redactado bajo la dirección de Barry S. Brook, donde está resumido todo lo que aparece sobre canto gregoriano y relacionado cada año en un índice colectivo detallado que se realiza mediante procedimientos informáticos.

Las fuentes

La definición de musicología establecida más arriba por Jacques Chailley (Prefacio) se aplica el canto gregoriano como a ningún otro campo de estudio: no es posible emprender una memoria o un artículo serio en este terreno sin acudir directamente a las fuentes. ¡Y lo primero es saber leerlas! Los manuscritos de canto gregoriano anteriores al siglo XII no aparecen anotados en líneas, sino por medio de acentos trazados en los espacios de entre las líneas del texto (norte de Europa e Italia) o puntos superpuestos (sur y sudoeste de Francia).

a) *Examen general*.—[J. Hourlier], *La notation des chants liturgiques latins par les moines de Solesmes*, Solesmes, s. f. [1960]; Br. Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik* (Leipzig, 1975), *Musikgeschichte in Bildern* III, 4.

b) *Lectura y transcripción de los neumas o Paleografía musical gregoriana*.—La lectura de los neumas y puntos superpuestos está relacionada en general con la paleografía latina (cf. los manuales de paleografía, desde el de Solesmes —1889— hasta el de B. Bischoff, 1979, etc.). Pero esta ciencia se ha convertido en algo propio de los musicólogos debido a los numerosos problemas planteados en la transcripción de neumas a pentagrama.

El mejor manual en francés sigue siendo el de Dom. Gr. Suñol, *Introduction*

¹ Hay versión española: Turner, Madrid, 1987.

à la *paléographie musicale grégorienne*, Tournai-Roma, 1935, traducido (y aumentado) por D. R. Renaudin a partir de la edición catalana *Introducció a la paleografia musical gregoriana* (Montserrat, 1925). Para una primera aproximación puede consultarse rápidamente A. Machabey, *La notation musicale*, París, PUF, 1952, col. «Que sais-je?». Para seguir adelante el estudiante tendrá que examinar personalmente todos los volúmenes de la *Paléographie musicale* con sus prefacios, con excepción, si acaso, de los de los vols. VII y VIII, que reflejan criterios controvertidos, y, en fin, E. M. Bannister, *Monumenti Vaticani di Paleografia latina*, Leipzig, 1913, 2 vols. (texto y láminas), obra difícil de encontrar en Francia.

La obra de S. Corbin sobre los neumas (*Die Neumen*, Colonia, 1977, *Paleographie der Musik nach den Plänen Leo Schrades*) será de gran utilidad para cualquier investigación sobre los diversos testimonios manuscritos de una notación determinada, con excepción de las notaciones de puntos superpuestos del sudoeste de Francia (cuyo estudio general es M. Huglo, *La tradition musicale aquitaine, Répertoire et notation*, en *Liturgie et musique*, 17, Toulouse, Privat, 1982, pp. 253-259; J. Mas, *La tradition musicale en Septimanie. Répertoire et tradition musicale*, *ibid.*, pp. 269-280).

c) *Interpretación de la notación neumática*.—Desde los años 50 y 60 la investigación relativa a las diferentes notaciones musicales se ha dividido en dos campos:

- la lectura y la transcripción melódica de los neumas;
- para restituir el ritmo de las melodías, la interpretación basada en la manera de agrupar, separar o demidificar las notas de neumas.

Esta ciencia ha sido denominada «Semiología» por Dom. E. Cardine (cf. *Semiologia gregoriana*, Roma, 1968; trad. fran. Sablé-sur-Sarthe, 1970, separata de los *Etudes grégoriennes*, XI, 1970).

Adviértase que este término inventado por el lingüista F. de Saussure en 1913 ha sido y aún hoy es acaparado por otros campos de la expresión artística o literaria que se refieren a la notación de signos; por otra parte, J. J. Nattiez ha ampliado el concepto mucho más allá de los límites establecidos en 1968-1970 por Dom. E. Cardine: «El estudio semiológico... investiga la razón (logos) de la diversidad de signos (semeion) para deducir, a partir de ellos, los principios fundamentales para una interpretación auténtica y objetiva.»

Para familiarizarse con el estudio de los neumas, tanto paleográfico como semiológico, el estudiante puede utilizar el *Graduale* neumado de Dom Cardine, esto es, la edición del Gradual de 1908, sobre el que están transcritos los neumas sangalianos por encima de las melodías impresas en notas cuadradas sobre cuatro líneas (en lugar de cincó o pentagrama). También puede utilizarse el *Graduale triplex* (1978) que ofrece la ventaja de cotejar dos versiones neumáticas —Saint-Gall y Metz— pero con el inconveniente de seguir el orden del misal de Pablo VI, muy diferente de la tradicional ordenación que encontrará el investigador en todos los manuscritos.

El *Gradual neumado* es preferible también por las pequeñas concordancias de los casos de usos neumáticos particulares (licescencias, neumas especiales como

el *pes stratus*, etc.) que están anotados al margen de las melodías y que se relacionan en índice en el prefacio de este volumen. Para los nombres latinos de los neumas hay que referirse a las tablas alemanas de los siglos XI y XII que han vulgarizado esta enseñanza hasta nuestros días (Michel Huglo, *Les noms latins des neumes*, en *Etudes grégoriennes*, I, 1954, pp. 53-67). Más importantes son la observación de las diferentes grafías y la investigación del significado de estas diferencias, desde el punto de vista semiológico. A este respecto pueden seguirse las diferentes investigaciones de los discípulos de Dom Cardine: véase detalle de las publicaciones, un poco más adelante.

d) *Estudio directo de las fuentes*.—Es evidente que el método es diferente según sea el tema adoptado para investigación. Esta investigación puede referirse:

— A un libro o una parte de libro anotado, por ejemplo el antifonario, e incluso a todo el repertorio músico-litúrgico...

— A una categoría de piezas, antifonas, responsos, himnos, o incluso a un problema de composición, de modalidad, de ritmo, o de estética, que reposa sobre el análisis del conjunto del repertorio.

De todas formas lo primero es saber las fuentes, o encontrarlas, así como los repertorios de las piezas que contienen, y situarlas a continuación en el espacio y en el tiempo para apreciar así su importancia primaria o secundaria en el marco de la investigación planteada. La división más obvia es la que distingue los libros de canto «gregoriano» propiamente dichos y los libros posteriores.

Antes de abordar el estudio directo de las fuentes hay que conocer los diferentes sectores del marco litúrgico que sirve de contexto a las piezas de canto: estos cantos tienen una función ritual determinada y no los conoceremos bien si no procedemos a su examen y escucha uno detrás de otro.

La Misa, función central de la liturgia católica, es celebrada por un sacerdote asistido de un diácono —que canta el evangelio y lee los dípticos—, de un subdiácono —que lee la epístola— y de una schola de cantores que se encargan de la interpretación de los cantos alternando con uno o dos solistas y con la gente. Véase J. A. Jungmann, *Missarum sollemnia*, París, Aubier, 1950-1953, 3 vols., donde puede encontrarse una importante explicación genética de todas las piezas que constituyen la misa solemne e información documentada sobre el origen de los cantos del propio (cantos variables según las fiestas) y del ordinario (Kirie, Gloria in excelsis, Credo, Sanctus, Agnus Dei); estas cinco últimas piezas de canto, tratadas polifónicamente a partir de finales del siglo XIII, han terminado constituyendo una «Misa» (véase el art. «Messe» G. Massenkeil en el *Dictionnaire de la Musique* de Marc Honegger, París, Bordas, 1976).

El Oficio divino, que encuadra la Misa, es cantado por los monjes, los canónigos regulares o seculares y los «hermanos» de las diversas órdenes religiosas que proliferaron a partir del siglo XII: cada una de estas categorías de religiosos celebra las mismas «Horas» del Oficio nocturno o diurno, pero según un *Ordo* distinto, que permite identificar los libros de canto propios de cada una de estas categorías de religiosos (véase más adelante). Sobre la historia de las Horas del Oficio se pueden consultar dos obras antiguas, más útiles por los documentos que presentan que por las hipótesis que avanzan: S. Bäumer, *Histoire du Bréviaire romain*, 2 vols.,

París, 1905; P. Batiffol, *Histoire du bréviaire romain*, París, 1911. Puede consultarse también Dom J. Froger, *Les origines de Prime*, Roma, 1946, y sobre todo las obras de Dom P. Salmon, *L'Office divin. Histoire de la formation du Bréviaire*, París, Ed. du Cerf, 1959; *L'Office divin au Moyen Age*, la misma ed., 1967.

El Oficio divino se compone esencialmente de salmos en antifonas, himnos métricos de número limitado (de 2 a 3 himnos propios de las fiestas mayores) y lecturas, seguida cada una de un responso que subraya la lectura: responso prolijo a continuación de las largas lecciones del Oficio nocturno (en el siglo xi uno de estos respuestas se cantaba también en las Vísperas); responso breve después de la capitula o lección breve de las Horas del Oficio diurno.

Los monjes benedictinos, cismaldules, cistercienses, etc. y los cartujos, cantan 12 salmos en antifonas en el Oficio nocturno cotidiano y 12 respuestas los domingos y fiestas —3 en la semana; en Vísperas, 4 salmos en antifona. Los canónigos regulares (agustinos, premonstratenses, etc.) o seculares y los «hermanos» cantan 9 salmos en antifona los domingos y días de fiesta. En Vísperas, 5 salmos en antifona. Esta distinción es útil para determinar el origen de los oficios propios compuestos en prosa a partir del siglo ix y, posteriormente, a partir del siglo xii, en verso rítmico (ver más abajo).

1. Gradual.—El Gradual incluye los cantos del Propio de la Misa, el Temporal y el Santoral mezclados, desde Adviento hasta el 30 de noviembre. Los graduales más antiguos (siglo ix) carecen de notación musical: R.-J. Hesbert, *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Bruselas, Vromat, 1935, reedición Herder. Los graduales más recientes, anotados en neumas *in campo aperto* o en líneas, aparecen muy sucintamente catalogados en *Le Graduel romain, édition critique par les moines de Solesmes*, t. II, *Les sources*, Solesmes, 1957. En la *Paléographie musicale* se reproducen los graduales más antiguos y los más importantes desde el punto de vista neumático. Saint-Gall 339 (t. I, 1889), Einsiedeln 121 (t. IV, 1894), con sus letras significativas; Montpellier H 159 (t. VIII, 1901-1905), con notación neumática y alfabética (transcripción de F. Eg. Hansen, Copenhagen, Dan Fog, 1972); Chartres 47 (t. XI, 1912); Laon 239 (t. X, 1909), con letras significativas y abreviaturas tironianas: *Vat. lat.* 10673 (t. XIV, 1931); Graduel-antiphonaire du mont Renaud (t. XVI, 1955); Roma, Angelica 123 (del siglo xi) (t. XVIII, 1969); Bénévent, Bibl. capítulo VI, 33 (t. XX, 1982). Finalmente, el gradual de Saint-Denis, que fue reproducido en facsímil en la colección *Monumenta Musicae Sacrae*, V, París, 1981, aunque en una tipografía poco satisfactoria.

Para el estudio melódico es preciso consultar los graduales de Montpellier (ver más arriba); de Saint-Yrieix, París, BN Lat. 903 (t. XIII, 1925); de Bénévent, Bibl. capítulo VI, 34 (t. XV, 1937); de Graz (t. XIX, 1974); de Sarum (ed. W. H. Frère, Londres, 1894); de Santo Tomás de Leipzig (ed. P. Wagner, Leipzig, 1930); de Kiedrich (ed. P. Guttleisch, Maguncia, 1946) y, en fin, en determinados casos, las ediciones de graduales impresos premonstratenses, cistercienses, cartujos y dominicos, no siempre accesibles; por último, el Gradual de Le Mans, impreso en 1515 (Solesmes; París, BN, Réserve des Imprimés B 1477) y el Gradual de Lyon, impreso en 1738 (Solesmes; Bibl. Sainte-Geneviève), pero muy fiel a los manuscritos desde el punto de vista melódico. Para localizar los cantos de estos distintos impresos, utilícese el índice colectivo de John R. Briden y David H. Hugues, *An Index of Gregorian Chant*,

vol. I, *Alphabetical Index*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1969, que incluye un índice alfabético y, en el t. II, un índice temático con los incipit cifrados.

Los versículos de aleluya de manuscritos de diversas regiones de Europa han sido objeto de repertorio por parte de Karl-Heinz Schlager, *Thematischer Katalog der ältesten alleluia-Melodien*, Munich, 1965. Hay un buen número de aleluyas inéditos en el vol. VII de los *Monumenta monodica Medii Aevi* (Kassel, 1968). Para el orden variable de los aleluyas de los domingos después de Pentecostés, que se subdivide en cinco series bien localizadas (cf. M. Huglo, *Les listes alléluatiques dans les témoins du Graduel grégorien*, en *Festschrift H. Husmann*, Munich, Fink Verlag, 1970, pp. 219-228), consúltese el fichero de V. Leroquais (París, BN, nouv. acq. lat. 3164), que se refiere sobre todo a manuscritos franceses.

Los graduales, a partir del siglo x y sobre todo del xi, aportan también al principio, pero en especial al final, los cantos del Ordinario, o Kirial, con o sin tropos (ver más adelante, p. 136, Tropario-prosario).

2. Antifonario.—La tradición del Antifonario no se apoya en testimonios tan antiguos como el del Gradual: hay un solo manuscrito sin notación, el antifonario de Compiègne, editado por los Mauristas y reproducido en la *Patrologie latine*, t. 78, v. 725 s., más tarde por Dom Hesbert, pero sólo por incipit, en *Corpus antiphonarium officii* [CAO], t. I (Roma, 1963) en edición sinóptica a 6 columnas donde se transcribe el testimonio de otros cinco antifonarios seculares anotados. En el t. II del CAO (1965) se evoca el testimonio de 6 antifonarios monásticos, entre ellos el de Hartker, que había sido reproducido en la *Paleografía musical* (II serie, Monumentale, t. I, 1900). Otros antifonarios neumados o anotados en líneas fueron reproducidos en la misma colección: antifonario de Lucca (t. IX, 1906) y de Worcester (t. XII, 1922); antifonario de mont Renaud (t. XVI, 1955); antifonario húngaro del siglo xi, reproducido en facsímil por Z. Falvy y L. Mezey, Budapest-Graz, 1963. Una relación de los principales antifonarios a consultar con vistas a una investigación sobre los cantos del Oficio se encuentra en *MGG*, t. I, al final del artículo «Antiphonar» (Br. Stäblein) y en el artículo «Antiphonale» (M. Huglo) del *New Grove*, vol. 1 (1980).

Las piezas que componen el Oficio divino, antifonas o responsos, están incluidas en el antifonario: los 150 salmos y los himnos en el salterio-himnario, libro realizado a partir del salterio bíblico y del himnario, recopilación de poemas antes de convertirse en libro litúrgico (ver más adelante). En el vol. III del CAO (1968) encontraremos el texto crítico de las antifonas; en el vol. IV (1970) el de los responsos con sus diferentes versículos, según las regiones de procedencia (el problema de los cambios de versículos se trata en el t. VI del CAO, 1979). Al principio del t. V (1975) se incluye una lista de 800 manuscritos, antifonarios y breviarios (anotados o no), testimonios del texto del Antifonario, que fueron utilizados por R. J. Hesbert, con apoyo informático, para la reconstrucción del arquetipo carolingio del Antifonario.

Sobre la elección de manuscritos y el método crítico, véase J. Froger, *La méthode de Dom Hesbert dans le volume V du Corpus Antiphonarium Officii*, en *Études grégoriennes*, 18 (1979), pp. 97-155, e *id.*, *La méthode de Dom Hesbert dans le volume VI du Corpus Antiphonarium Officii*, en *ibid.*, 19 (1980), pp. 185-196. La obra monumental de Dom Hesbert se refiere a la historia del texto litúrgico del antifonario y de las fuentes bíblicas o patrísticas (vol. III y IV, en notas): para el

estudio de las melodías hay que consultar además, y sobre todo, los tonarios, que clasifican las piezas no ya según el orden litúrgico, sino a partir del tono al que pertenecen de los ocho posibles (cf. M. Huglo, *Les Tonaires*, París, Heugel, 1971). Los tonarios y los diversos manuales de canto litúrgico que surgen de ellos son importantísimos para una restitución de la salmodia gregoriana, en íntima vinculación con las antifonas del antifonario y, por lo tanto, elemento fundamental del oficio.

3. Himnario.—El estudio de los himnos de la Antigüedad tardía, posclásica y del Medievo, exige conocimientos extensos de prosodia latina. El estudiante puede obtener información en el manual de Dag Norberg *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Estocolmo, 1958, Acta Universitatis Stockholmiensis, V. Un estudio de conjunto sobre la poesía medieval es el realizado por Joseph Szövényfi, *Annalen der lateinischen Hymnendichtung, ein Handbuch*, Berlín, E. Schmidt, 1964, 2 vols.

En cuanto a los textos de los himnos métricos puede encontrárselos dispersos en los *Analecta Hymnica*, vol. II, IV, XI, XII, XIV, XVI, XIX, XXII, XXIII, XXVII, XLI, XLIII, LI, y LII. Los himnarios, que incluyen series de himnos, cuya elección y disposición pertenecen a cada región, eran en un principio libros independientes que fueron más tarde unidos al Salterio: desde la época carolingia tenemos varios salterios-himnarios, desde luego sin notación. En el siglo XI determinados himnarios anotados son aún independientes del salterio. Los repertorios no señalan casi nunca la presencia de notación musical en los himnarios: cf. *Analecta Hymnica*, vol. LI, pp. XVI-XIX; Mearns, *Early latin Hymnaries* (Oxford, 1913); V. Leroquais, *Les psautiers liturgiques latins*, Mâcon, 1940-1941. Aunque es raro que haya himnos en los antifonarios, pueden encontrarse a menudo en los breviarios anotados (cf. V. Leroquais, *Les bréviaires manuscrits*, I-VI, París, 1934).

Las melodías de himnos han sido editadas por series regionales en una obra de incómodo manejo: Bruno Stäblein, *Monumenta monodica Medii Aevi*, I, *Hymnen* (Kassel, 1956). La clasificación ideal de las melodías de himnos debería incluir dos entradas: primero, una clasificación por timbres propios de cada metro prosódico; segundo, una clasificación por incipit de texto con indicación de los diferentes timbres melódicos a que antes se ha hecho referencia y que hayan sido elegidos para este texto.

e) *Las fuentes del canto «post-gregoriano».*

1. Procesional-Versus de procesión.—En los graduales antiguos encontramos siempre las antifonas de las procesiones rituales, que venían a continuación de la bendición de los Cirios el 2 de febrero, la de los Ramos el domingo antes de Semana Santa, y la de las Rogativas. A partir del siglo XII estas antifonas se incluyeron en un libro —el procesional— que contenía además los responsos del antifonario de la procesión dominical en el claustro, antes de la Misa solemne. En Saint-Gall, Ratpert, Hartmann, etc. (cf. AH, 50) aparecieron los *versus* de procesión, que son himnos con refrán tomados de la himnología de la alta Edad Media y a veces obras nuevas: cf. J. Chailley, *L'école musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*, París, 1960, capítulos II y VII; el art. «Versus» (Br. Stäblein) de MGG, vol. XIII (1966), y Peter Stotz, «*Ardua Spes Mundi*». *Studien zu den lateinischen Gedichten aus Skt. Gallen*, Berna, H. Lang, 1972.

Los procesionales —lo mismo que algunos graduales antiguos— contienen to-

davía *preces* de letanía para las Rogativas, que proceden de antiguas liturgias de Galia o España (cf. M. Huglo, en *Hispania Sacra*, VIII, 1955, pp. 361-383).

Las melodías del procesional aparecen en las ediciones del procesional de Sarum (1882), de Solesmes (1894) y de la Orden de Predicadores (1913): un número considerable de piezas sobreviven aún en los Procesionales manuscritos (en preparación, catálogo en el *RISM*, serie B).

2. El Tropario-Prosario.—Los tropos más antiguos, llamados tropos melógenos (esto es, engendrados por la melodía), y también «de adaptación» (J. Chailley), surgieron por una «verbalización» (*Textierung*) de los «neumas» que adornan los cantos melismáticos de la misa. Otro procedimiento de composición: el *tropo logógeno*, que se une a una pieza, bien antes (tropo de introducción), bien en la pieza misma (tropo de interpolación), bien después (tropo de encuadramiento), bien en lugar de la propia pieza (tropo de sustitución). En este último caso texto y melodía son de nueva creación.

La proliferación de estas piezas determinó la formación de un nuevo libro de canto: el tropario-prosario (cf. H. Husmann, *Die Tropen-und Sequenzbandschriften*, Munich, 1964, *RISM* BV1; relación de troparios-prosarios anteriores al siglo XIII en cada volumen del *Corpus Troporum*, ver más abajo).

La edición crítica de textos de tropos fue emprendida en 1974 por Ritva Jonsson, Gunilla Iversen y Guinilla Björkvall, que formaron el equipo del *Corpus Troporum*, asociado al Instituto de lenguas clásicas de la Universidad de Estocolmo. A finales de 1982 ya habían aparecido cuatro volúmenes:

- I. *Tropos del Propio de la Misa*. 1. *Ciclo de Navidad* (1975).
- II. *Prósulas de la Misa*. 1. *Tropos del Aleluya* (1976).
- III. *Tropos del Propio de la Misa*. 2. *Ciclo de Semana Santa* (1981).
- IV. *Tropos del Agnus Dei* (1981).

Esta edición de textos, que incluye a veces aproximaciones musicales (cf. *CT*, 1, p. 275 s.) es punto de partida de estudios musicológicos: encontraremos las melodías de los tropos bien en las ediciones facsímil de troparios-prosarios de Nonantola (Módena, G. Vecchi, 1955); de la Sainte-Chapelle (*Monumenta Musicae Sacrae*, I, 1952); de Aquisgrán (Aix-la-Chapelle) (*ibid.*, III, 1961) y de Dublín (*ibid.*, IV, 1970); o en las transcripciones de P. Aubry (Adam de Sain-Victor, 1900), de O. Drinkwelder (Graz, 1914), G. Zwick (San Nicolás de Friburgo, Immensee, 1950), B. Rajeczky (Hungría, Budapest, 1956), Paul Evans (Saint-Martial, Princeton, 1970). Los tropos de Introito han sido objeto de transcripción por Günther Weiss en los *Monumenta monodica Medii Aevi*, III. *Introitus-Tropen* (Kaseel, 1970); los del *Sanctus* y el *Agnus* han sido preparados por Ch. Atkinson en la misma colección.

Para las demás categorías de tropos hay que regresar a los troparios-prosarios mismos, catalogados por H. Husmann, *op. cit.* Para los tropos del Ordinario de la Misa podemos servirnos de los pequeños repertorios elaborados por los discípulos y colaboradores de Br. Stäblein; para los tropos del Kirie, el de Marg. Melnicki (1954); para el Gloria in excelsis, los de D. Bosse y Kl. Rönnau (Wiesbaden, 1955), si bien este último no examina más que los manuscritos aquitanos; para el Sanctus, el de P. F. Thannabaur (Munich, 1962); finalmente, para el Agnus Dei, el de Martin Schildbach (1967).

3. Recopilación de poesía religiosa y profana.—Las composiciones profanas, tales como canciones de amor o elegías, fueron añadidas en páginas en blanco de este o aquel manuscrito o insertadas de segunda mano en los troparios-prosarios, junto a piezas litúrgicas y composiciones religiosas, como los poemas de metro complejo de la *Consolación por la filosofía* de Boecio. Las principales recopilaciones de estas piezas religiosas y profanas son el manuscrito BN Lat. 1154 de Saint-Martial y los *Carmina Cantabrigiensia* (cf. L. Richter, en *Philologus* 123, 1979, pp. 63-78). Habría que añadir los famosos *Carmina Burana*, algo más recientes (ed. Hilka-Schumann para el texto y R. Clemencic para las melodías, Munich, Heimeran, 1979). En estas obras puede encontrarse la abundante literatura existente sobre este género.

f) *Las fuentes de la teoría musical del Medievo*.—La consulta de los teóricos más antiguos puede ser muy útil para completar el análisis del repertorio, especialmente en lo que se refiere a cuestiones de modalidad.

Los textos fueron publicados por vez primera por Dom Martin Gerbet, abad de Sainte-Blaise-en-Forêt-Noire, *Scriptores ecclesiastici de Musica Sacra*, 1784, reedición Olms en Hildesheim, 1963. Esta edición ha de ser completada con la de Edmond de Coussemaker, *Scriptorum de Musica Medii Aevi, nova series*, reedición *ibid.*, 1963.

Desde entonces han sido reeditados los principales textos según los métodos de la crítica de textos del American Institute of Rome, en la colección *Corpus Scriptorum de Musica* (difusión Hänssler Verlag de Stuttgart), completada, para los textos menores, por la colección *Divitiae Musicae Artis*, editada bajo la dirección de J. Smits Van Waesberghe (Amsterdam): la difusión la lleva Frits Knuf de Buren (NL). M. Huglo publicó en 1971 un repertorio de los tonarios o recopilaciones teórico-prácticas que clasifican las piezas litúrgicas en uno de los ocho tonos del Octoechos latino. Los autores más antiguos han sido editados aparte: *Huchald de Saint-Amand*, por Yves Chartier (NY, 1984); la *Musica* y la *Scolica Enchiridiadis*, por H. Schmid (Munich, 1981); el *Alia Musica* por J. Chailley (París, SEDES, 1965).

La mayor parte de estas ediciones carecen de índice y para encontrar las citas hay que consultar el vocabulario de cada autor realizado informáticamente en la Academia de Ciencias de Baviera: Régimón y Gui d'Arezzo (1976), Boecio (1979), *Musica Enchiridiadis* (1981), son los clasificados hasta el momento.

Existe una visión de conjunto sobre la enseñanza de la teoría musical en la Edad Media, con una importante bibliografía: J. Smits Van Waesberghe, *Musikerziehung* (Leipzig, 1975), *Musikgeschichte in Bildern*, III, 4.

Michel HUGLO

Estudio interno

El canto gregoriano y los otros repertorios litúrgicos

El llamado canto gregoriano es el canto litúrgico de la Iglesia católica romana. Debe su nombre al papa San Gregorio Magno (590-604), que tradicionalmente es considerado si no como su creador, sí como quien lo transformó y fijó en su forma definitiva, según lo transmiten los manuscritos anotados a partir de finales del

siglo IX. El término «canto llano» (del latín *cantus planus*, música llana, no medida) no aparece hasta el siglo XIII y no es sinónimo de «canto gregoriano»: engloba la tradición decadente de la baja Edad Media y del pos-Renacimiento, y también, para algunos, diversos repertorios paralelos al gregoriano o más antiguos aún. Entre estos últimos, el *galicano* de Galia y el *mozárabe* de España fueron excluidos, el primero en el siglo IX y el segundo en el XI, en virtud de la unificación impuesta por la autoridad del emperador y posteriormente por la del papa. En cambio, el repertorio *milanés* o *ambrosiano*, que reivindica el patronazgo de San Ambrosio, ha conseguido mantenerse en vigor, aunque no sin problemas, hasta nuestros días. Hay que mencionar también el llamado canto *tardo-romano*, cuya relación con el gregoriano se presta a controversia: se trata, sin duda, de un prototipo arcaico de éste. En relación con estos repertorios y sus relaciones recíprocas, aún hoy día problemáticas, pueden consultarse los artículos de Michel Huglo en el *Dictionnaire Bordes, Science de la musique*, t. I, París, 1976 («chant ambrosien», «chant gallican», «chant mozarabe», «chant vieux-romain», con bibliografía reciente), así como los anexos del *Gregorian Chant* de Willi Apel (Bloomington y Londres, 1958) y la obra colectiva publicada por Karl Gustav Fellerer, *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, t. I, Kassel, Bärenreiter, 1972.

Por lo demás, también cabe extender nuestra visión más allá del Occidente latino, ya que los intercambios han sido frecuentes, sobre todo en la época carolingia, con el oriente bizantino. El canto griego de la iglesia bizantina, que ya ha sido objeto de un estudio especial en este libro, ha sido estudiado sobre todo por Egon Wellesz, autor de la importante obra *Eastern Elements in Western Chant* (Oxford, 1957); el problema es que sólo una pequeña parte del repertorio bizantino ha sido transcrita y editada hasta el momento. Sobre las liturgias orientales y sus relaciones con el gregoriano, véase Heinrich Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (Potsdam, 1931), así como Gustave Reese, *Music in the Middle Ages* (Nueva York, Norton, 1940). Sobre los probables orígenes judíos y sus pervivencias en las liturgias cristianas, la información más completa la suministra la valiosa obra de Eric Werner *The Sacred Bridge* (Londres y Nueva York, 1959). Este aspecto está tratado también en el atractivo libro de Solange Corbin *L'Eglise à la conquête de sa musique* (Gallimard, 1960), que expone las condiciones concretas en que se elaboró el canto litúrgico cristiano.

Bibliografía general

Por sí mismo, el canto gregoriano llama la atención por varias razones, al margen de su cometido litúrgico. Se trata del primer capítulo de la historia musical de Occidente, y representa al mismo tiempo un tesoro melódico de incomparable belleza y el tronco nutricional del que han surgido todos los géneros musicales posteriores, primero monódicos y después polifónicos. Para una primera aproximación es importante consultar los capítulos sobre el gregoriano del t. II de la *Encyclopédie des musiques sacrées* (dir. Jacques Porte, París, L'Herminette, 1969, pp. 13-124): hay allí una iniciación, en general de calidad, sobre la historia, las formas y la estética. Para los aspectos más técnicos (notación, ritmo, modalidad) puede completarse con la *Vue d'ensemble sur le chant grégorien* de Dom Eugène Cardine (*Etudes*

grégoriennes, XIV, Solesmes, 1977, pp. 173-192, disponible en separata) y por *Pre-mière année de chant grégorien*, del mismo autor (Roma, 1975). Estas dos obras, no distribuidas comercialmente, pueden obtenerse directamente en Ediciones de la Abadía de San Pedro de Solesmes, 72300 Sablé-sur-Sarthe (lo mismo que los demás títulos editados por Solesmes). Con el mismo carácter de orientación podemos continuar con *Le chant grégorien, mot et neume*, de Luigi Agustoni (Roma, Herder, 1969), sin olvidar el libro clásico de Dom Joseph Pothier, *Les mélodies grégoriennes d'a ès la tradition* (Tournai, 1880, reeditado con una introducción de Jacques Chailley, París, Stock Musique, 1980), que sigue siendo útil en lo que se refiere al texto de las melodías.

El mejor estudio de conjunto sigue siendo, después de todo, el de Peter Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, al menos los tt. I y III, titulados respectivamente *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen* y *Gregorianische Formenlehre* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911/3 y 1921; hay traducción francesa del t. I); sin embargo, el t. II, *Neumenkunde* (id., 1912/2), resulta superado hoy día. El *Gregorian Chant* de Willi Apel (cf. *supra*) resulta a menudo decepcionante, y *Le chant grégorien* de Albert-Jacques Bescond (París, Buchet-Chastel, 1972) es sugestivo pero desigual. La *Esthétique grégorienne* de Dom Paolo Ferretti (Tournai, 1938, reeditado recientemente en Solesmes) analiza los procedimientos de composición en general y en determinadas formas particulares.

Para estudios de detalle señalemos que aunque la *Revue grégorienne* dejó de publicarse en 1963, la colección de *Etudes grégoriennes*, publicada por Solesmes desde 1954, continúa a ritmo aproximadamente anual. Además, hay artículos sobre el gregoriano que aparecen en revistas musicológicas especializadas y en revistas medievalistas y teológicas, como: *Archiv für Liturgiewissenschaft*, *Cahiers de civilisation médiévale*, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, *Revue bénédictine*, *Sacris Erudiri*, *Scriptorium*, *Studi Medievali*, etc. Michel Huglo, en su *Bibliographie grégorienne 1935-1956* (sin firma, Solesmes-Roma, 1956; hay un ejemplar en depósito en el Instituto de Musicología de París), estableció los trabajos de musicología gregoriana aparecidos hasta 1956. Para el período más reciente ha de completarse con los volúmenes del *RILM* y por las relaciones puestas al día por el mismo autor: una en *IMSCR*, IX, *Salzburg 1964* (Kassel-Basilea, 1966, pp. 156-166), otra en *Actas du Colloque, Congrès gregorien international*, Estrasburgo, 1975 (pp. 36-46). Véanse igualmente las bibliografías periódicas realizadas desde 1950 por Urbanus Bomm en la revista *Archiv für Liturgiewissenschaft*.

Las capas litúrgicas del repertorio

El canto gregoriano es, más que cualquier otra música, parte integrante de la liturgia: no podemos comprenderla realmente sin situarla en el contexto de la misa y del oficio, de sus ritos, usos y celebrantes. Este carácter eminentemente litúrgico del canto gregoriano determina su esencia profunda y condiciona sus formas y géneros de composición. Aparece en el estado más puro en la *cantilación*, recitación modulada a medio camino entre la palabra y el canto. Es la manera tradicional de leer los textos sacros, no sólo en el Occidente latino —recitativos, oraciones, lecturas bíblicas— sino también en las liturgias de la cristiandad oriental y en los

ritos de otras religiones: la elocución se hace *recto tono*, con algunos ornamentos estereotipados e inflexiones puntuantes. Véase en este sentido el estudio de Solange Corbin, *La cantillation des rituels chrétiens*, en *RdM*, XLVII, 1961, pp. 3-36.

La interdependencia del canto y de la liturgia suscita el desarrollo paralelo de uno y otro. El repertorio nace y crece progresivamente según las necesidades de la liturgia en épocas sucesivas: de ahí su apariencia de arreglo más allá de la unidad general de estilo (modal y no medida). El gregoriano principiante debe evitar poner en el mismo plano los «antiguos fondos» y las producciones tardías que incluyan una estética diferente, como la mayor parte de las piezas del ordinario o las antifonas de la Virgen (*Salve Regina*, *Alma Redemptoris mater*, etc.), por no hablar de los cantos versificados, tropos, prosas y secuencias que pertenezcan a la época posgregoriana. Será indispensable que se informe, al menos sumariamente, sobre la función litúrgica de los cantos, unos destinados a la *misa*, la celebración más solemne y más ricamente «musicalizada», otros al *oficio* de día y de noche, prácticamente reservado a los canónigos y monjes, y centrado en el canto de los salmos, la *salmodia*, con las *antifonas* que les sirven de refrán. Los ritos de la misa y su historia se describen con todo detalle en la obra de Joseph-André Jungmann, *Missarum Sollemnia* (3 vols., París, Aubier, 1950-1953); pero, para mayor comodidad, puede recurrirse en un primer momento a compendios como, por ejemplo, el de François Amiot, *Histoire de la Messe* (París, Fayard, 1956) o Dom Guy Oury (*La messe romaine et le peuple de Dieu dans l'histoire*, Solesmes, 1981). Para el *oficio* siguen siendo válidas las antiguas obras de Pierre Batiffol (*Histoire du bréviaire romain*, París, Picard, 1893) y Dom Suitbert Bäumer (*Histoire du bréviaire*, 2 vols., París, Letouzey, 1905); habría que añadir otras más recientes, como las de Dom P. Salmon (*L'Office divin, histoire de la formation du bréviaire y L'Office divin au Moyen Age*, París, Ed. du Cerf, 1959 y 1969) y la síntesis colectiva publicada por A. G. Martimort, *L'Eglise en prière* (Tournai, Desclée, 1961, a punto de ser reeditada). Es muy provechosa la lectura de la *Regla de San Benito*, carta del monacato occidental, que puede encontrarse en traducciones muy accesibles (en francés, la de Dom Antoine Dumas, *Des hommes en quête de Dieu*, París, Ed. du Cerf, 1967, con útiles apéndices sobre la vida y la liturgia monásticas). Finalmente, podrá obtenerse abundante información del monumental *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* (publicado desde 1907 por Dom Fernand Cabrol y Dom Henri Leclercq, y desde 1953 por Henri-Irénée Marrou), aunque no debe perderse de vista que la mayor parte de las veces se trata de una compilación de segunda mano y que, en la medida de lo posible, es mejor acudir a las fuentes, que a veces son reproducidas textualmente.

Los libros de canto

Las fuentes musicales consisten, en primer lugar, en los libros litúrgicos: los dos principales son el *gradual*, que agrupa los cantos de la misa, y el *antifonario*, con los del *oficio*. Después del Concilio Vaticano II y la introducción de la liturgia en lenguas vernáculas el gradual ha sido abandonado por la práctica secular, y las parroquias conservan a menudo cantidades de graduales o de misales inutilizados que ceden de buena gana. En cualquier caso es posible obtener en Solesmes el

nuevo gradual (*Graduale Romanum*, Solesmes, 1974; según la liturgia de Pablo VI) y el *Antifonario monástico* (Solesmes, 1934), pero las recopilaciones menos habituales no están ya disponibles y han de ser buscadas en las bibliotecas musicológicas o en las de los seminarios y establecimientos monásticos: *Liber Reponsorialis* (1895), *Processionale Monasticum* (1893), *Variae Preces* (1892), etc., todos ellos publicados en Solesmes. Los versículos de ofertorios, caídos en desuso en la práctica desde el siglo xi, han sido publicados aparte, según las mismas normas que la edición vaticana, por Karl Otto (*Offertoriale*, Tournai, 1935) y reeditados por Dom Rupert Fischer (Solesmes, 1978) con superposición de neumas de Saint-Gall a la notación cuadrada sobre líneas.

Incluso en sus etapas elementales el estudio no debe perder de vista el destino litúrgico de estos libros, que no son *a priori* instrumentos de un trabajo científico. El agrupamiento sigue criterios que no son musicales, sino prácticos, y reúne los cantos de un mismo ritual y no los que se asemejan por la forma o el estilo. Y la disposición global está igualmente en función de la naturaleza litúrgica de cada celebración (oficio *ferial* para los días ordinarios de la semana, oficios del *temporal* para los domingos y fiestas del ciclo anual, oficios del *santoral* para las fiestas de los santos), así como del desarrollo del año eclesiástico, que empieza en Adviento y concluye después de Pentecostés. En lo sucesivo, éste es llamado «tiempo ordinario» (*tempus per annum*), lo mismo que algunas semanas «neutras» entre Epifanía y Cuaresma. Además, la publicación, sobre todo la del gradual (1883), ha debido hacerse a veces con rapidez y de forma prematura en atención a las investigaciones exigidas para establecer un texto seguro. Este inconveniente afecta en primer lugar a los cantos de la misa en III y IV modos, donde muchos *mi* y *si* se han deslizado hasta *fa* y *do*, respectivamente. Las lecciones correctas podrán restituirse con determinadas indicaciones melódicas de las anotaciones en neumas-acentos (reproducidas en el *Graduale Triplex*, cf. *infra*), así como por el estudio de Dom Joseph Gajard, *Les ré citations modales des 3^e et 4^e modes (Etudes grégoriennes, I, 1954, pp. 9-22)*, sirviéndose de las restituciones indicadas para otros pasajes análogos. Para tener un texto científicamente fundamentado, habrá que esperar, sin embargo, a la edición crítica del gradual, que actualmente se lleva a cabo en Solesmes y cuya conclusión es aún lejana. Podemos hacernos una idea del método utilizado y de las considerables dificultades ocasionadas por esta edición —debido al gran número de manuscritos examinados— a través de dos volúmenes preparatorios ya aparecidos: *Le groupement des manuscrits* (IVe partie, vol. I, Solesmes, 1960) y *Les relations généalogiques des manuscrits* (IVe partie, vol. II, Solesmes, 1962). Encontraremos, en el vol. I, cuadros de cien «ámbitos variantes» que nos permiten apreciar el margen de incertidumbre que, por mínimo que sea, ha de ser reducido en lo posible por la crítica textual.

Por otra parte hay que eliminar gran número de cantos creados para las fiestas recientemente introducidas en el calendario litúrgico y que son adaptación de melodías o fórmulas auténticas. Hay que evitar estas recreaciones modernas, inútiles para un trabajo científico, acudiendo a las fuentes, especialmente al *Antiphonale Missarum Sextuplex* de Dom René-Jean Hesbert (Bruselas, 1935), ya señalado antes. Podemos evitar la consulta del *Sextuplex* con la del importante *Graduale Triplex* (Solesmes, 1979), tan accesible y manejable como el *Graduale Romanum*, del que constituye una versión científicamente completada: incluye todas las indicaciones

del *Sextuplex* sobre el fondo antiguo y omite casi la totalidad de las composiciones no gregorianas tardías; además, las tablas precisan la constitución exacta del fondo antiguo distinguiendo los cantos que le pertenecen y los que datan de una época posterior.

Para el antifonario no existe equivalente del *Graduale Triplex* y hasta hace poco no existía del *Sextuplex*. Sin embargo, Dom Hesbert consiguió culminar la realización del monumental *Corpus Antiphonalium officii*, la aparición de cuyos seis tomos comenzó en 1963 y ha concluido en 1979 (Roma, Herder). En este caso la tarea demostró ser más larga y compleja que para el gradual, pues el repertorio del oficio no fue nunca unificado como el de la misa, de manera que los usos diferían enormemente de un lugar a otro. Semejante diversidad se manifiesta en cuanto a la transmisión de las melodías: las variantes son tan numerosas que impiden una posible edición crítica. Tal género de edición, por otra parte, aparece menos necesario para el antifonario que para el gradual, ya que la edición del *Antifonario monástico* (Solesmes, 1934) ofrece un texto melódico mejor, en conjunto, que el del gradual (reproducido sin cambios en la edición de 1974), especialmente en lo que se refiere a los cantos de los modos III y IV. No obstante, la elección entre las numerosas variantes manuscritas ha debido efectuarse necesariamente de manera a veces arbitraria y es acaso interesante conocer estas variantes: los investigadores interesados tienen toda la libertad para hacerlo en Solesmes, gracias a los cuadros sinópticos del *scriptorium* de esta abadía, puestos de buena gana a su disposición. Se anuncia como inminente una nueva edición del *Antifonario romano*, cuyo texto melódico no será especialmente renovado en relación al *Antifonario monástico*, aunque el repertorio estará muy enriquecido: los himnos llenarán por sí mismos uno de los dos tomos, y el oficio nocturno irá unido al diurno, el único que aparecía en el *Antifonario monástico*.

Aunque los libros oficiales destinados a la misa y al oficio contienen la parte más auténtica y esencial de la monodia litúrgica latina, se encuentran lejos de recopilar la totalidad de ella. Los siglos posteriores a la edad de oro experimentaron una intensa actividad creadora en diferentes direcciones: las colecciones de aleruyas y las de los cantos del ordinario de la misa (*Kirie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*) se desarrollaron considerablemente, y aparecieron entonces nuevos géneros en el considerado campo «paralitúrgico»: *tropos, secuencias y prosas*. La publicación de este adventicio repertorio fue emprendida desde 1956 por Bruno Stäblein sobre la base de los microfilms coleccionados por él en la Universidad de Erlangen-Nuremberg: los *Munumenta Monodica Medii Aevi*, cuya dirección pasó a Karlheinz Schlager, se editan en Kassel por Bärenreiter y hasta el momento se componen de 6 vols. (otros se encuentran en preparación). Además de los himnos, los cantos del ordinario y los tropos se extienden a las liturgias no romanas (gradual tardo-romano publicado a partir del *Vat. lat.* 5319 en 1970) y a la monodia profana de los trovadores y los troveros. Un terreno mal explorado aún es el de los *procesionales*, libros heterogéneos que se constituyeron al margen de la misa y del oficio. El *Processionale Monasticum* (Solesmes, 1893) aporta muestras de uso práctico, pero el estudio científico correspondiente ha sido llevado a cabo hace poco por Terence Bailey (*The Processions of Sarum and the Western Church*, Toronto, 1971) y Marie-Noëlle Colette (*Le Répertoire des Rogations d'après un Processional de Poitiers*, París, CNRS, 1976).

Paleografía

Las fuentes musicales están estrechamente vinculadas a las fuentes paleográficas, cuya consulta es de rigor para cualquier investigación gregoriana seria. Para ello no será necesario recorrer las bibliotecas en busca de originales, ya que los manuscritos más importantes han sido editados en facsímil. Ya hemos presentado más arriba el *Sextuplex* de Dom Hesbert, que consigna seis manuscritos sin notación musical. A finales del siglo IX aparecen los primeros manuscritos conocidos en neumas-acentos, y a partir del XI la introducción progresiva de las líneas llevará, hacia el siglo XIII, a la notación cuadrada en cuatro líneas que los libros modernos han hecho familiar. La *Paleografía musical*, fundada en 1889 en Solesmes por Dom André Mocquereau, tiene por objeto la publicación fototípica de los más preciosos manuscritos anotados; esta colección, en la actualidad de 20 vols., está llamada a enriquecerse todavía más con los manuscritos que sirven para la edición crítica del gradual. Desde 1969 se encarga de ella Herbert Lang en Berna, que ha reeditado en offset todos los tomos aparecidos hasta entonces en Solesmes, uno de ellos (antifonario de Hartker, t. I de la segunda serie) con un nuevo prefacio de Dom Jacques Froger (1970). Hay que señalar que en los primeros volúmenes aparecen varios estudios de fondo sobre la notación y la composición melódica. Véase más arriba, Las fuentes.

Si la notación de los libros actuales no plantea apenas problemas de lectura (basta con poseer el «solfeo gregoriano» elemental de Dom Cardine), no sucede lo mismo con las notaciones primitivas en neumas-acentos, llamadas también *in campo aperto*. Estas notaciones revisten el aspecto de signos yuxtapuestos análogos a nuestra taquigrafía con acentos gramaticales; indican la dirección ascendente, descendente o en línea recta de la curva melódica, no los intervalos exactos. Las más detalladas (Saint-Gall, Laon) ocultan, en cambio, numerosas precisiones rítmicas que perderán más tarde las notaciones sobre líneas. Es indispensable pues familiarizarse con los neumas-acentos y para ello hay que consultar los manuales que los estudian: *La notation des chants liturgiques latins par les moines de Solesmes* (Dom Jacques Hourlier, Solesmes, 1960) y *Schriftbild der einstimmigen Musik* de Bruno Stäblein (Leipzig, 1975) aportan una introducción general. Para profundizar: *Introduction à la Paléographie musicale grégorienne* de Dom Gregorio Suñol (Tournai-Roma, 1935, con una bibliografía general de conjunto muy detallada, pp. 511-565) y la obra póstuma de Solange Corbin, *Die Neumen* (Colonia, Arno Volk-Verlag, 1977). Todos contienen numerosas ilustraciones en facsímil con comentarios explicativos.

Semiología

La semiología procede de la paleografía musical. La semiología es una disciplina valorizada por Dom Eugène Cardine desde los años 50: su propósito es extraer de los neumas-acentos todas las indicaciones interpretativas que encierran. Su intento es descubrir en el signo gráfico la transcripción minuciosa de los gestos de la «chironomía» trazada en el espacio por el director de coro; los movimientos de la pluma tienen una íntima relación con el dinamismo, la respiración, los impulsos

y las rupturas. El aspecto de los neumas varía de una región a otra, pero la comparación de las distintas notaciones de una misma pieza (cf. *Paleografía musical*, t. II) enseña que esta diversidad es sólo exterior y no afecta —salvo excepciones— a la realidad musical, melódica y rítmica. La interpretación ha de ver entonces en los signos anotados el único fundamento objetivo en que apoyarse. Por eso están hoy sobrepasados tanto el «ritmo oratorio» de Dom Pothier como el «ritmo libre musical» de Dom Mocquereau; sin embargo ambos han enunciado principios que aún son válidos y que habrá que tener en cuenta para una solución definitiva del problema rítmico, cuestión aún sin solucionar.

La obra mayor de Dom Cardine es su *Semiología gregoriana* (en *Etudes grégoriennes*, XI, 1970, pp. 1-158, disponible en separata), a completar en lo que se refiere a los «cortes neumáticos» —descubrimiento principal de Dom Cardine— con dos artículos de los *Etudes grégoriennes*: Preuves paléographiques du principe des «coupures» dans les neumes (IV, 1961, pp. 43-54) y Neume (X, 1969, pp. 13-28). Con eso seremos ya capaces de sacar provecho del *Graduale Triplex* (Solesmes, 1979), que reproduce la notación cuadrada del *Graduale Romanum* de 1974, superponiendo a ésta los neumas-acentos de Saint-Gall y Laon. El *Graduale Triplex* reemplaza con ventaja el antiguo *Graduel neumé* de Dom Cardine (Solesmes, 1966), aunque hay que advertir que éste aporta una serie de referencias a problemas de composición gregoriana o de paleografía. Las indicaciones rítmicas de las dos especies de neumas-acentos, complementarias una de la otra, se unen a las indicaciones melódicas de los neumas sobre líneas para suministrar una fiel y exacta imagen de la curva objeto de canto.

La semiología, desde hace al menos dos décadas, es un sector de punta de la investigación gregoriana. Ha llegado a ser materia de estudio en el Instituto pontificio de Música sacra de Roma y ha dado lugar a diversas tesis dirigidas por Dom Cardine para su presentación en dicho instituto. La mayor parte de ellas han aparecido, generalmente como resumen, en los *Etudes grégoriennes*. Otras han aparecido en multicopia o han sido editadas por otras casas, en especial tres estudios sobre el ms. 359 de Saint-Gall: el *torculus* cursivo (Columba Kelly, Saint-Meinrad/Indiana, 1964), el *quilisma* (Walter Wiesli, Immensee, 1966), el *trigon* (Claude Thompson, Québec, 1980). Añádanse los estudios de Rupert Fischer sobre el *pes* (en *Festschrift Eugène Cardine zum 75. Geburtstag*, Saint-Otilien, 1980, pp. 34-136) y de Johannes B. Göschl sobre el *epiphonus praepunctis* (2 vols., Viena, 1980). El profesor Nino Albarosa fundó en Cremona, en 1975, la *Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano*, destinada a promover la investigación y la práctica gregorianas según los principios de la semiología.

Modalidad

El estudio del canto gregoriano es, en buena medida, el estudio de la modalidad. La teoría enseña que las melodías se construyen sobre la base de ocho modos, cuatro *authentiques* y cuatro *plagales*, que corresponden para cada grupo a las cuatro tónicas *re*, *mi*, *fa* y *sol*. Los teóricos medievales, a partir del siglo IX, creyeron equivocadamente que se podían identificar los modos con los «aspectos de octava» de la Grecia antigua, que conocían a través de Boecio: véase al respecto *L'imbroglio*

des modes, de Jacques Chailley (París, Leduc, 1960) y, del mismo autor, la edición crítica del tratado carolingio *Alia Musica* (París, CDU, 1965). Hoy día sabemos que los modos gregorianos, codificados muy tardíamente bajo la influencia del sistema modal de Bizancio, se constituyeron al margen de toda especulación culta, en función de imperativos esencialmente prácticos vinculados al uso de la cantilación y de los tonos salmódicos. Recientemente, Henri Potiron ha situado el problema en su perspectiva adecuada, la de un examen comparativo del repertorio mismo, con vistas a determinar los «tipos modales» que encubre la demasiado esquemática clasificación de los ocho modos u octoechos (*L'Analyse modale du chant grégorien* y *La composition des modes grégoriens*, Tournai, Desclée, 1948 y 1952). A continuación Dom Jean Claire plantea la teoría modal del siglo IX como un punto de llegada e intenta reconstituir los estados anteriores de la modalidad latina gracias a múltiples recortes entre repertorios paralelos (gregoriano, tardo-romano, milaneses, etc.). Se distingue así entre una «modalidad arcaica», en que finale y tenor se confunden en una cuerda axial única, y una «modalidad evolucionada» en que se localizan en dos grados distintos de la escala, en intervalo de tercera, cuarta, quinta o sexta disminuida (*L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux*, en *Revue grégorienne*, XL, 1962, pp. 196-211 y 229-245). Esta fue la óptica del estudio de Dom Claire sobre las capas más primitivas del repertorio, las de la salmodia responsorial antigua (*ibid.*, XLI, 1963, pp. 8-29), más tarde las antífonas que surgen directamente de ellas (*ibid.*, XLI, 1963, pp. 49-62 y 77-102), los recitativos litúrgicos (*ibid.*, XLI, 1963, pp. 127-151) y las antífonas del oficio ferial (*Etudes grégoriennes*, XV, 1975). Sus investigaciones se prolongan en las de Alberto Turco sobre La psalmodie grégorienne des fêtes du temporal et du sanctoral (*Etudes grégoriennes*, XVIII, 1979, pp. 177-223) y su homólogo del oficio milanés (Il repertorio dell'Ufficio ambrosiano, en *Rivista internazionale di Musica sacra*, III, 1982, pp. 127-134). Dom Claire saca consecuencias prácticas de sus investigaciones y restaura determinados tonos salmódicos arcaicos rechazados por la teoría modal con la que conciliaban: pueden encontrárselos desde entonces en el *Psalterium monasticum* (Solemes, 1981) que anuncia ya la nueva edición del *Antifonario romano*.

Los trabajos de Dom Claire ponen en evidencia un sustrato primitivo de tres «cuerdas-madres» que, convencionalmente, pueden ser llamadas de *do*, *re* y *mi*, y que completadas por un disorde grave *sol-la* (en que se colocan los finales), dan lugar a una escala pentatónica. Esta escala, que no admite los semitonos más que a título de ornamentos, goza de una expansión universal; su presencia subyacente en el antiguo fondo gregoriano ha sido descuidada durante mucho tiempo, aunque fue señalado ya en 1916 por Hugo Riemann (*Folkloristische Tonalitätsstudien*, Leipzig, 1916). Jacques Chailley, a su vez, le atribuye un cometido esencial en su explicación de la modalidad gregoriana, cuya gestación reconstruye abordándola como un proceso puramente empírico: demuestra que los ocho modos resumen más o menos todas las posibilidades de colocar un núcleo de finale/tenor en el seno de la escala pentatónica, contando con la tendencia instintiva a evitar el tritono. Sus tres estudios sobre este tema, que aparecieron primero en obras colectivas (mélanges Egon Wellesz, 1966; Heinrich Husmann, 1970; Luigi Ronga, 1973), han sido editados más tarde en *Etudes grégoriennes* (XX, 1981, pp. 165-184) con el título «Del pentatonismo al octoechos».

Es verosímil que la teoría modal tome cuerpo en la época carolingia, siendo

motivada en primer lugar por la necesidad práctica de clasificar las melodías de antífonas con vistas a su incorporación a uno de los tonos salmódicos. De ahí la aparición, en la misma época, de los *tonarios*, relaciones de cantos agrupados por modos y «diferencias» salmódicas. Los tonarios son importantes para el investigador por diversas razones e informan, por ejemplo, sobre la clasificación flotante de determinados cantos: la obra de base sobre el tema es la de Michel Huglo, *Les tonaires, inventaire, analyse, comparaison* (París, Heugel, 1971). Los primeros tratados sobre el canto litúrgico datan de la época carolingia y fueron editados por Martin Gerbert en 1784 (*Scriptores ecclesiastici de musica sacra...*, t. I, reimpresión por Georg Olms, Hildesheim, 1963); en lo que se refiere a la modalidad puede deducirse la misma perspectiva esencialmente práctica. Esta misma perspectiva determina también el empleo de las *fórmulas de entonación*, sílabas mnemónicas, versículos latinos o melismas sin texto que condensan en algunas notas la estructura musical de cada modo: Terence Bailey les ha dedicado un profundo estudio (*The intonation formulas of Western chant*, Toronto, 1974).

Pero la definición de los modos es muy compleja: si la teoría carolingia los determina ante todo según su finale-tónica y su tenor-dominante, los repertorios orientales permanecen a menudo fieles a la concepción heredada de la liturgia judaica o revisten el aspecto de un *vocabulario específico*, es decir, de un *conjunto de fórmulas* adaptadas a los diferentes textos por «centonización». Esta concepción no es en absoluto extraña a las capas más antiguas del fondo antiguo, especialmente de los tractos, los graduales y numerosas antífonas. Los procedimientos de adaptación, considerablemente sutiles, se exponen con detalle en la *Esthétique grégorienne* de Dom Ferretti (véase más arriba).

Entre las múltiples direcciones en que puede orientar sus trabajos el investigador gregoriano, habría que mencionar todavía la de la *etnomusicología*, que ha inspirado el contenido de algunas publicaciones recientes. Benjamín Rajeczky se convirtió en propagandista de esta tendencia en varios artículos (véase especialmente *Choralforschung und Volksmusik des Mittelalters?*, en *Acta Musicologica*, XLVI, 1974, pp. 181-192).

N. B. El autor agradece a Dom Jean Claire y Dom Jacques Hourlier, de Solesmes, su revisión del texto

Jacques VIRET

II. LA MONODIA LATINA MEDIEVAL EN OCCIDENTE AL MARGEN DEL CANTO GREGORIANO

Sería un grave error abordar el estudio de cualquier rama de la música medieval sin estar antes familiarizado con la liturgia. Aunque los lazos se aflojan cada vez más a partir más o menos del siglo XII, no hay aspecto alguno, por profano que sea, que, sobre todo en la época de su génesis, no haya recibido de la Iglesia una influencia de estilo o de forma, y a menudo incluso el impulso inicial que le ha permitido la existencia. Hasta el siglo XIII casi todos los géneros profanos han tenido prototipos más o menos vinculados al oficio, y a cada expresión en lengua vulgar corresponde casi siempre un equivalente latino, contemporáneo o anterior. Además de las notaciones elementales de filología, paleografía, análisis musical e

historia necesarios en toda investigación original, quienquiera que emprenda un estudio en este campo debe poseer un dominio en la expresión litúrgica y la latinidad medieval.

Para una primera aproximación es conveniente consultar las obras de carácter colectivo, como la *Historia de la música* (Enciclopedia de la Pléiade, París, Gallimard, 1960-1963, 2 vols., en esp. el t. I), *La musique*, dirigida por N. Dufourq (París, Larousse, 1965, 2 vols.) o, con cierta prudencia, la *Historia de la música* dirigida por M.-C. Beltrando-Patier (París, Bordas, 1982), todas ellas en francés. En inglés, P. H. Lang (*Music in Western Civilization*, Nueva York, 1941)², D. J. Grout (*A History of Western Music*, Nueva York, 3.ª ed. rev., 1980)³; y la *Schirmer History of Music* dirigida por L. Rosenstiel (Nueva York, 1982) constituyen síntesis excelentes. También: *Storia della Musica* de F. Abbati (Milán, 2.ª ed. rev., 1974, 4 vols.) y la obra del mismo título de A. Capri (Milán, 1969-1973, 7 vols.), esta última magníficamente ilustrada. A continuación puede tenerse acceso a un mayor detalle con la *Histoire musicale du Moyen Age* de Jacques Chailley (París, PUF, 1950 y 1963, 3.ª ed. en 1984), que es abundante en enfoques de carácter general. Después será el momento de dirigirse a los manuales propiamente dichos.

Entre éstos, *La musique au Moyen Age*, de Th. Gérold (París, Champion, 1932) resulta cómodo, pero insuficiente y poco seguro: es preciso someter todo a control, lo mismo que sucede con su *Histoire de la musique des origines à la fin du x^e siècle* (París, Laurens, 1936), que en muchos sentidos es un refrito de la primera. Es preferible *Music in the Middle Ages*, de G. Reese (Nueva York, en preparación una 2.ª ed. rev.) con la que compite *Medieval Music*, de R. H. Hoppin, del mismo editor (The Norton Introduction to Music History, vol. I, New York, 1978), la *New Oxford History of Music*, t. II: *Early Medieval Music up to 1300* (Londres, 1954, reimpr. en 1976, esp. los capítulos V a VII) y *A History of Western Music*, dirigida por F. W. Sternfeld (t. I: *Music from the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, 1973, donde hay un importante capítulo de S. Corbin sobre la música gregoriana).

No es obligatorio consultar el t. I del *Handbuch der Musikgeschichte* de G. Adler (2.ª ed. revisada, Berlín, 1929, reimpreso en 1961), cuyos capítulos firmados por Fr. Ludwig constituyen una guía muy segura, salvo en lo que se refiere a transcripciones rítmicas, a menudo discutibles. De aspecto menos austero, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* de H. Bessler (Potsdam, 1931), que forma parte del *Handbuch der Musikwissenschaft* de E. Bücken, es de menor densidad y tiene validez realmente sólo a partir del siglo XIV. Puede ser reemplazado por el *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* dirigido por Carl Dahlhaus (Wiesbaden, 1980- ; vol. 2: *Die Musik des europäischen Mittelalters*, en prensa).

Para los estudios de formas puede empezarse por *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes* de Fr. Gennrich (Halle, 1932, reimpr. 1970), importante manual que no siempre hay que tomar al pie de la letra (véanse, por ejemplo, las críticas que le dedica Spanke en sus innumerables artículos, modelos de método y documentación). La *Musica à Catalunya fins al segle XIII*, de H. Anglés (Barcelona, 1935) ed. anastática 1988, va mucho más allá de lo que indica su título y

² Hay versión española: *La música en la civilización occidental*, 3.ª ed., EUDEBA, Buenos Aires, 1979. Se vendió en España en algunos establecimientos especializados.

³ Hay versión española: *Historia de la música occidental*, Alianza Música, Madrid, 1990, 2 vols.

constituye una obra de conjunto para un buen número de cuestiones: monodia y polifonía, interpretación y teoría, instrumentación; escrito en catalán, no ofrece especiales dificultades para franceses y españoles. Complétese con el artículo de H. Tischler, *A New Approach to the structural analysis of 13 cent. French poetry*, en *Orbis Musicae*, 5 (1975-1976), 3-17.

Después de estas obras generales de iniciación podremos pasar a la bibliografía particular, infinitamente más amplia y más dispersa, y de la que aquí no podemos sino dar una idea.

No hay que olvidar nunca que, mucho antes de la Edad Media, la auténtica lengua viva de la gente culta fue el latín. Cualquier intento de expresarse en el idioma nacional, *lingua rustica*, era considerado una tontería, *nugae*: y como tonterías considerará aún Guillaume de Malmesbury las canciones de Guillermo IX.

Esto significa que no puede abordarse ningún estudio relativo a las génesis medievales sin estar previamente documentado en este aspecto esencial de la actividad intelectual. El estudio musical es aquí solidario del estudio literario y filológico, y viceversa. Desde el punto de vista literario pueden encontrarse en la *Introducción al estudio de la versificación latina medieval* (Estocolmo, 1958) y en el *Manuel pratique de latin médiéval* (París, 1968), ambas de Dag Norberg, importantes ideas en cuanto a la música. Es importante tener siempre a mano la *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters* de Max Manitius (Munich, 1911-1931, 3 vols.) y la *Introduction to Medieval Latin Studies: A Syllabus and Bibliographic Guide*, de M. R. P. McGuire y H. Dressler (Washington, 2.ª ed. aum., 1977. Música: sección 16).

Además, lo mismo que con las revistas musicológicas y litúrgicas, cuyos títulos principales se encuentran reseñados en los capítulos I y IX, el estudiante deberá familiarizarse con las revistas filológicas. Se indican las principales a continuación. En francés: *Bulletin du Cange* (París, 1924-); *Cahiers de Civilisation médiévale* (Poitiers, 1958-); *Lettres romanes* (Lovaina, 1947-); *Revue de Linguistique romane* (París, 1925-); *Revue des Langues romanes* (Montpellier, 1870-); *Revue romane* (Copenhague, 1966-); *Romania* (París, 1872-); *Vos Romanica* (París-Ginebra, 1936-). En inglés: *Romance Notes* (Chapel Hill, 1959-); *Romance Philology* (Berkeley, 1947-); *Romanic Review* (Nueva York, 1960-). En italiano: *Studi Medievali* (3 series: 1904-1927; 1928-1952; 1960-). En alemán: *Archivum Romanicum* (Florencia, 1917-); *Beiträge zur romanischen Philologie* (Berlín, 1961-); *Mittellateinisches Jahrbuch* (Ratingen, 1964-); *Romanische Forschungen* (Frankfurt, 1883-); *Romanische Studien* (Berlín, 1897-1941); *Romanistisches Jahrbuch* (Hamburgo, 1947-); *Zeitschrift für deutsches Altertum: Neuphilologische Mitteilungen* (1899-); *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* (1879-); *Zeitschrift für romanische Philologie* (1877-).

También será necesario que se acostumbre a los grandes repertorios, como el *Repertorium hymnologicum* de Ulysse Chevalier (con sus suplementos, 6 vols., 1892-1912), obra enteramente refundida por J. Szövérfy, *Repertorium Hymnologicum Novum* (Leiden, 1983-1985, 6 vols.); y a las enciclopedias religiosas, como el *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* de Dom F. Cabrol y H. Leclercq (vid. *supra*, 30 vols.) o el *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques* de Baudrillart (París, 1912- , 18 vols. hasta la letra F), el *Dictionnaire pratique des*

connaissances religieuses dirigido por J. Bricout (París, 1925-1928, 6 vols. y un supl. en 1933), completado por *Catholicisme aujourd'hui*, dirigido por G. Jacquemet (1948- , hasta la letra N en 1984); la *Enciclopedia Cattolica* (Ciudad del Vaticano, 1948-1953, 12 vols.), la *New Catholic Encyclopedia* (Nueva York, 1967, 15 vols. y 2 supl. en 1979); los nuevos *Lexikon des Mittelalters* (Munich-Zurich, 1980-) y *Dictionary of the Middle Ages* (Nueva York, 1983-) en 12 vols., así como las recopilaciones de textos, como los 55 vols. de los *Analecta Hymnica* (Leipzig, 1886-1922, reimp. 1961; con un apreciable índice editado por M. Lütolf, Berna, 1978, 3 vols.) de G. M. Dreves y continuadores (los más antiguos deben ser utilizados con precaución), a los que pueden añadirse los catálogos monumentales de V. Leroquais (sacramentarios, libros de horas, breviarios, pontificales y salterios manuscritos de las bibliotecas de Francia, con un total de 19 gruesos vols.), de H. Walter (*Initia carminum ac versuum medii aevi posterioris latinorum*, Göttingen, 2.ª ed., 1969), de H. Spanke (*Deutsche und französische Dichtung des Mittelalters*, Stuttgart, 1943), de U. Sesini y G. Vecchi (*Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, Turín, 1949), de G. Vecchi (*Poesia latina medievale*, Parma, 2.ª ed., 1958), de P. Dronke (*The Medieval Lyric*, Londres, 1968) y de J. Szövérfy (*Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung*, Berlín, 1964, y *Weltliche Dichtungen des lateinischen Mittelalters*, Berlín, 1970). Para el estudio de las fuentes, el método es idéntico al de los estudios litúrgicos y exige la misma bibliografía.

El menosprecio de los clérigos (y sólo los clérigos sabían escribir) explica la ausencia casi total en los manuscritos del I milenio de cualquier canto en lengua vulgar, aunque los historiadores y la tradición estén de acuerdo en atestiguar su existencia. Ya veremos, a propósito de los cantos históricos latinos más antiguos, que los eruditos modernos se han preguntado a menudo si algunos de ellos no eran traducciones *a posteriori* de originales romances o germánicos.

Por lo demás, no parece que haya sobrevivido nada en este campo anterior al renacimiento carolingio, que favoreció un amplio movimiento literario y poético en lengua latina; los textos han sido recopilados en las diversas colecciones de los *Monumenta Germaniae historica*, especialmente en los 4 vols. de los *Poetae latini carolini aevi*, 1881-1896 (reimp. 1964), de fácil acceso a los usuarios de la BN de París (casier R).

Pero entre estos poemas, muchos —no todos— eran cantados, y algunos de ellos han llegado hasta nosotros con su música; los más importantes son los del ms. lat. 1154 de la BN, estudiados sucesivamente por E. Dümmler (1878), H. Spanke (1931) y J. Chailley (*L'école musicale de Saint-Martial de Limoges* [1952-1960], donde hay una detallada bibliografía).

Los textos musicales, en neumas sin líneas, son de incierta lectura; puede encontrarse un intento de transcripción, con el que hay que ser prudente, en la *Histoire de l'harmonie au Moyen Age* de De Coussemaker (1852, reimpr. 1961); los estudios paleográficos necesarios se confunden con los del canto litúrgico (v. capítulo V/1). Varias canciones latinas, profanas o semiprofanas, fueron copiadas incidentalmente durante los siglos XI y XII en las páginas en blanco de mss. litúrgicos o de troparios, más o menos retocados con un espíritu piadoso (poseemos versiones comparadas de algunos de ellos). Todas las referencias necesarias las aporta Ludwig en el *Handbuch* de Adler (t. I, pp. 127-156), aunque hay que poner-

las al día con el manual de Reese. Búsquense en las revistas reseñadas los artículos de Dümmler, Strecker, Traube, Spanke, etc.

El definitivo auge de la lírica latina se produjo a partir del siglo IX en el marco del oficio, aunque fuera de la liturgia oficial, con el extraordinario desarrollo del tropo y de su derivado, la secuencia. El estudio de los tropos, iniciado por León Gautier y continuado en 1952 por J. Chailley (*L'école musicale...*), se renueva en nuestros días con los trabajos del equipo de investigaciones de la Universidad de Estocolmo que, bajo la dirección de R. Jonsson, prepara la edición crítica de los textos en el *Corpus troporum* (Estocolmo, 1975-) del que H. Husmann ha compilado un catálogo de los manuscritos no exhaustivo para el *RISM* (serie BV) en 1964 (*vid. supra*). Para la música hay que acudir a los *Monumenta Musicae Sacrae* de R.-J. Hesbert (Mâcon-Rouen, 1952-1966, 4 vols.: facsímil de los prosarios de la Sainte-Chapelle, de Jumièges, de Aix-la-Chapelle [Aquisgrán] y de Dublín), a los *Monumenta Monodica Medii Aevi*, III¹ (Kassel, 1970); para Italia, al *Troparium, Sequentarium Nonantulanum* editado por G. Vecchi (Módena, 1955); para los Países Bajos, a *The Utrecht Prosarium*, ed. de N. de Goede (Amsterdam, 1965) y, para Inglaterra, a *The Winchester Troper*, ed. W. H. Frere (Londres, 1894, reimp. 1973); hay un estudio de conjunto de este documento capital realizado por A. E. Planchart, *The Repertory of Tropes at Winchester* (Princeton, 1977, 2 vols.). El origen aún inseguro de los tropos ha sido objeto de debate: R. Weakland, *The Beginnings of Troping*, en *MQ*, 44 (1958), 477-488; H. Husmann, *Sinn und Wesen der Tropen*, en *AfMw*, 16 (1959), 135-147; R. L. Crocker, *The Troping Hypothesis*, en *MQ* 52 (1966), 183-203; P. Evans, *Some Reflections on the Origin of the Trope*, en *JAMS*, 14 (1961), 119-130, y de E. Odelman, *Comment a-t-on appelé les tropes?*, en *CCM*, 18 (1975), 15-36. Para el estudio de determinadas categorías, véase H. J. Holman, *Melismatic Tropes in the Responsories for Matins*, en *JAMS*, 16 (1963), 36-46; K. Rönna, *Die Tropen zum Gloria in excelsis Deo* (Wiesbaden, 1967), y C. M. Atkinson, *The earliest Agnus Dei melody and its tropes*, en *JAMS*, 30 (1977), 1-19.

La bibliografía sobre secuencias es muy abundante. Pero no hay que olvidar la considerable evolución de este género, solidario de la transformación de las concepciones poéticas latinas entre los siglos IX y XII. Es esta transformación la que domina el problema de la rítmica musical hasta el siglo XIII inclusive, pero, en este caso y una vez más, este problema parece haber interesado mucho más a los filólogos que a los musicólogos —véanse las tesis de J. Chailley sobre la escuela musical de Saint-Martial de Limoges (París, 1960), ya citada ampliamente, y de P. Evans en *The Early Trope Repertory of St. Martial de Limoges* (Princeton, 1970), y los dos estudios de Mathieu Nicolau: *L'origine du cursus rythmique* (París, 1930) y *Les deux sources de la versification latine accentuelle* (*Bulletin du Cange*, IX, 1934), profundizados posteriormente por E. Jammers, *Rhythmische und tonale Studien zur älteren Sequenz*, en *AcM*, 23 (1951), 1-40—. La bibliografía de la llamada «secuencia de nuevo estilo», rimada y ritmada, pertenece al campo litúrgico: véanse las ediciones de P. Aubry y E. Misser, *Les Proses d'Adam de saint-Victor* (París, 1900), y de G. Vecchi, *Adamo di San Vittore, Liriche Sacre* (Bolonia, 1953), y el artículo de J. F. Benton, *Nicolas of Clairvaux and the 12th cent. Sequence*, en *Traditio*, 18 (1962), 149-179. La cuestión fue planteada de nuevo por Jacques Chailley en *Essai sur la formation de la versification latine d'accent au Moyen Age*, en *Medium Aevum*, 29 (1960), 49-80, seguido por Sur la rythmique des proses victoriennes, *Festschrift*

K. G. Fellerer, Regensburg, 1962, pp. 77-81. La bibliografía completa de los trabajos de J. Chailley puede encontrarse en *De la musique à la musicologie*, Tours, 1980.

En cambio, se ha insistido mucho sobre las relaciones entre las secuencias y los géneros líricos no litúrgicos, tanto latinos como franceses y germánicos, especialmente el lai. Esta teoría, esbozada en 1841 por Ferdinand Wolf y muy controvertida en su tiempo, ha sido considerablemente revalorizada por J. Handschin en su artículo fundamental: Über Estampe und Sequenz (*ZfMw*, XII, 1929, pp. 1-20, y XIII, 1930, pp. 113-132), y por F. Gennrich en su *Formenlebre* (pp. 96-231), aunque examinada de nuevo por H. Husmann en sus artículos de los *Annales musicologiques*, t. II (1954) y IV (1956); Br. Stäblein, Zur Frühgeschichte der Sequenz, *AfMw*, 18 (1961), 1-33; G. Birkner, Psaume hébraïque et séquence latine, *Journal of the Internat. Folk Music Council*, 16 (1964), 56-60; pp. . Dronke, The Beginnings of the Sequence, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 87 (1965), 43-73; P. Evans, The Tropi ad sequentiam, en *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk* (Princeton, 1968), 73-82; K. Levy, Lux de luce: the origin of an Italian sequence, en *MQ*, 57 (1971), 40-61; R. L. Crocker, Some Ninth-Century Sequences, *JAMS*, 20 (1967), 367-402; The Sequence, en *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, I (Berna, 1973, pp. 269-322: visión de conjunto), y la «suma» más reciente sobre este complejo tema: *The Early Medieval Sequence*, Berkeley, 1977, X-470 pp. y numerosos ejemplos musicales.

Solidario de la secuencia, aunque casi siempre en lengua vulgar, el lai ha sido investigado de nuevo por Jean Maillard en su tesis *Evolution et esthétique du lai lyrique des origines à la fin du xiv siècle*, París, 1963, y en varios artículos: Le lai lyrique et les légends arthuriennes, en *Bulletin de la Société internationale arthurienne*, 9 (1957), 124-127; Problèmes musicaux et littéraires du lai, en *Quadrivium*, 2 (1958), 32-44; Le Lai et la Note du Chèvrefeuille, en *Musica Disciplina*, 13 (1959), 3-13, y Lai, Leich, artículo de síntesis, en los *Gattungen der Musik*, citados más arriba, pp. 232-245. Sobre los orígenes del lai como obra compuesta a partir de otras, véase de nuevo G. Reaney en *Music and Letters*, 39 (1958), 343-346, que da cuenta de las influencias bretonas, francesas y alemanas. Pueden encontrarse interesantes aproximaciones, a veces criticables, en las dos obras paralelas de Paul Verrier, *Le vers français* (París, Didier, 1932), y de Georges Lote, *Histoire du vers français* (París, Boivin, 1949-1955, 3 vol.). De todos estos estudios se desprende la creciente certidumbre de que el estudio de los orígenes de la versificación francesa es inseparable del estudio de su doble filiación latina y musical.

A partir del siglo XII terminan ya los tanteos, los géneros están fijados y los modelos definidos. Entramos en una era de clasicismo. Con excepción de los oficios locales, a menudo versificados, los más solemnes de los cuales aparecen tropados con naturalidad (hay monografías numerosas, en especial las de R. Jonsson, *Historia, Etudes sur la genèse des offices versifiés*, Estocolmo, 1958; W. Arlt, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais*, Colonia, 1970; M. Epstein, Ludovicus decus regnantium: perspectives on the rhymed office, en *Speculum*, 53 [1978], 283-334), la liturgia apenas se renueva. Pero a su lado subsisten numerosas excrecencias: tropos y secuencias (ver más arriba); versus (v. R. L. Crocker, The repertory of Proses at St. Martial in the 10th cent., en *JAMS*, 11 [1958], 149-164); conductos (v. L. Ellinwood, en *MQ*, 27 [1941], 165-204, y R. Steiner, *MQ*, 52 [1966], 56-70) y planctus (v. Weinrich, *ibid.*, t. LV [1969], 295-312; 464-486, y en el *Mittelaltinisches Jahr-*

buch, 5 [1968], 59-78, para los planctus de Pedro Abelardo; M. Huglo, Une élégie sur la mort de Guillaume le Conquérant, *RdM*, 50 [1964], 225-228; G. Vecchi, Il planctus di Gudino di Luxeuil, en *Quadrivium*, 1 [1956], 19-40). La célebre colección de los *Carmina Burana*, estudiada por H. Spanke en *ZfMw*, 13 (1930-1931), 214-251, W. Lipphardt, en *AfMw*, 12 (1955), 122-142, y A. Machabey, en *Romania*, 83 (1962), 323-347, y *CCM*, 7 (1964), 257-278, que ya es accesible en facsímil (Brooklyn, 1967; reprod. del ms. de Munich, Clm. 4660) y en transcripción moderna por R. Clemencic (Munich, 1979). Para el drama litúrgico las obras esenciales son las de E. K. Chambers, *The Medieval Stage* (Oxford, 1903, 2 vols., reimp. 1963) y, sobre todo, de K. Young, *The Drama of the Medieval Church* (Oxford, 1933, 2 vols.), pero sólo se ocupan del texto y descuidan la música. Para ésta, *Dramas liturgiques du Moyen Age*, de Ed. De Coussemaker (Rennes, 1890, reimp. 1964) sigue siendo una obra preciosa e insuficiente: es necesario completarla por O. Hardison, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages* (Baltimore, 1965); los dos artículos de M. H. Marshall, The Dramatic Traditions established by the Liturgical Play, en *Publications of the Modern Languages Association*, 56 (1941), 962-991, y Aesthetic Values of the Liturgical Drama, en *English Institute Essays* (Nueva York, 1950, pp. 89-115); O. Jodogne, Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France, en *CCM*, 8 (1965), 179-189; T. J. McGee, The liturgical placement of the «Quem quaeritis» dialogue, en *JAMS*, 29 (1976), 1-29, y las distintas publicaciones de W. L. Smoldon, The Easter Sepulchre Music-Drama en *MI*, 27 (1946), 1-17; The Music of The Medieval Church Drama, en *MQ*, 48 (1962), 476-497 y 51 (1965), 507-517, y en *Comparative Drama*, 2 (1968), 185-209. Los textos y la música de los 16 dramas litúrgicos conocidos han sido transcritos de nuevo por F. J. Collins en *Medieval Church Music-Dramas. A Repertory of Complete Plays* (Charlottesville, 1976).

En relación con el *Canto de la Sibila*, origen del drama de los profetas, que se creía exhaustivamente tratado por Anglés en su *Musica a Catalunya*, citemos el estudio de S. Corbin en la *Revue de Musicologie*, 31 (1952), 1-10. Sobre el Sponsus, véanse los artículos de F. Liuzzi en los *Studi Medievali*, 1929-1930, y de L.-P. Thomas en *Romania*, 53 (1927), 43-81, y t. LV (1929), 45-112, y también la obra póstuma del mismo autor, *Le Sponsus* (París, 1951; crítica musicológica por J. Chailley en la *Revue belge de Musicologie*, 6 [1952], 153-159) así como un artículo de este último sobre Le drame liturgique à Saint-Martial de Limoges, en la *Revue d'histoire du théâtre*, 2 (1955), 3-20.

Finalmente, existen en la práctica cantada latina múltiples géneros menores, como el canto de los clásicos latinos, muy importante para el estudio de los problemas de métrica, cuyo examen fue esbozado por J. Combarieu (*Fragments de l'Enéide en musique*, París, 1898) y proseguido por F. Liuzzi en *Studi Medievali*, 5 (1932), 67-80, y S. Corbin en *Mélanges... offerts à P.-M. Masson*, t. I (París, 1955), 107-113; también los rondós piadosos latinos destinados a la danza, paralelos a los rondós franceses, sobre los que Y. Rokseth ha publicado un estudio de aproximación en los *Mélanges 1945 de Etudes historiques* de la Universidad de Estrasburgo (t. III, pp. 93-126), completado por J. Chailley en *Acta Musicologica*, 21 (1949), 18-24 y, del mismo, La danse religieuse au Moyen Age, en *Arts libéraux et philosophie au Moyen Age*, Actas del IV Congreso internacional de filosofía medieval (Montreal, 1969), pp. 357-380. A estos artículos habría que añadir los de R. Falck, Rondellos,

Canon and related types before 1300, en *JAMS*, 25 (1972), 38-57, y de E. Jammers, Studien zur Tanzmusik des Mittelalters, en *AfMw*, 30 (1973), 81-95.

La abundancia de estas rúbricas nos informa sobre las muchas investigaciones que se han llevado a cabo en el campo de la lírica latina medieval, pero también sobre cuántas quedan aún por efectuar.

Jacques CHAILLEY

con la colaboración de Ives Chartier

III. LOS TROVADORES Y LOS GÉNEROS RELACIONADOS

Con el término «trouveurs» ha pretendido Jacques Chailley agrupar los creadores del lirismo cortesano en Europa: los trovadores y sus epígonos, que poseen en cualquier caso una cierta especificidad, los troveros y los *Minnesänger*. El estudio de sus melodías no puede separarse del de los textos literarios correspondientes, y viceversa. Por otra parte hay que admitir en los «trouveurs» de los siglos XII y XIII la existencia de dos repertorios diferentes: uno destinado al canto y dominado por el yo lírico, el otro destinado a la lectura que puede presentarse en prosa o en verso (romans, congés, complaints, dits...). Determinados «trouveurs» pueden ser esencialmente líricos —lo son la mayor parte— mientras que otros explotan ambos registros (por ejemplo, Daudes de Prades, Chrétien de Troyes, Ulrich von Lichtenstein). Hay otros, en cambio, que sólo han abordado el registro no lírico (por ejemplo, Raimon de Cornet, Rutebeuf o Gottfried de Estrasburgo). A estos últimos no se les toma en consideración aquí: la bibliografía sigue siendo considerable y sólo puede ser tratada superficialmente.

Fuentes

Esta bibliografía se refiere en primer lugar a las fuentes, que son suministradas por el *RISM* o por el *Répertoire des manuscrits médiévaux contenant des notations musicales* cuyos tres primeros volúmenes, editados por el CNRS, son obra de Madelein Bernard, que emprendió esta tarea bajo la égida de Solange Corbin en el marco de la Ecole pratique des Hautes Etudes. Estos tres primeros inventarios se refieren a bibliotecas parisienses, con excepción de la Biblioteca nacional. Para la BN de Madrid han sido realizados catálogos semejantes por Higiní Anglès y J. Subirá (Barcelona, 1946), y para el British Museum por A. H. Hugues (3 vols., Londres, 1906-1909). Existen «codicografías» especializadas según los campos de investigación. Así, la obra de Eduard Schwan *Die altfranzösische Liederhandschriften, ihre Verhältnisse, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Berlín (1886). Las siglas de Schwan han sido adoptadas por todos los medievalistas en detrimento de las de Karl Bartsch (inventor de esta simplificación por siglas), de Paul Meyer y de Gaston Raynaud. Sin embargo, el trabajo de G. Raynaud, *Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles, comprenant la description de tous les manuscrits, la table des chansons classées par ordre alphabétique des rimes et la liste des trouvères*, 2 vols. (París, 1884), ha sido reeditada por Lenox Hill en Nueva York, en 1970. Las siglas

son reproducidas frecuentemente con las firmas de los manuscritos y las correspondencias con las siglas en desuso, o con las posibles interferencias entre dos repertorios. Las encontraremos, para la lírica de oc, en la *Bibliographie des Troubadours* de Alfred Pillet y Henry Castens (Halle/Saale, Max Niemeyer Verlag, 1933; Nueva York, reed. Lenox Hill, 1970). Para el repertorio de oïl, la *Bibliographie* de Gaston Raynaud ha sido revisada por Hans Spanke y editada por Heinrich Husmann con el título *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leyde, Brill (1955), cuya primera parte, la única publicada, ha sido reeditada con un complemento en 1980 por el mismo editor. Para los Minnesänger se puede acudir, aunque a veces con cuidado, a la obra de Robert W. Linker, *Music of the Minnesänger and early Meistersinger: a Bibliography*, Universidad de Carolina del Norte, Studies in Germanic Languages and Literature, 32, Chapel Hill (1961). Algunos de estos chansonniers han sido reproducidos en facsímil, bien en blanco y negro, bien (aunque raras veces) en color: antes de mover un manuscrito venerable y cansarlo inútilmente es preferible consultar estas reproducciones (Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés, Chansonnier Cangé, Manuscrit du Roi, Chansonier d'Arras, Manuscrit des Manesse, Petit chansonnier d'Heidelberg, Chansonnier de Colmar, Cantigas de Santa María...). Además de estas ediciones en facsímil, las bibliotecas y determinados servicios especializados como el IRHT (Instituto de Investigación y de Historia de los textos del CNRS), en Orleáns-La Source, suministran reproducciones en microfilm.

Estudios de conjunto

Las obras especializadas aportan una bibliografía de partida. Tal es el caso de Heinrich Besseler (Die Musik der Mittelalters und der Renaissance, en *Handbuch der Musikwissenschaft*, Postdam, 1931), de Théodore Gérold (*La musique au Moyen Age*, París, Champion, 1932), de Gustave Reese (*Music in the Middle Ages*, Nueva York, 1940), Jacques Chailley (*Histoire musicale du Moyen Age*, París, PUF, 1952, 2/1972), Flavio Testi (*La musica italiana nel Medioevo e nel Rinascimento*, Milán, Bramante, 2 vols., 1969). Hay más precisiones en el libro de André Hugues *Medieval Music: the Sixth liberal Art*, Publicación de la Universidad de Toronto, Medieval Studies, 4 (1974), o en nuestro artículo *Approche musicologique du trobar*, en la *Revue internationale de Musique française*, I (1980), 257. Los dos opúsculos de Alfred Jeanroy siguen siendo útiles: *Bibliographie sommaire des Chansonniers provençaux*, París, Champion (1916) y *Bibliographie sommaire des Chansonniers français du Moyen Age*, *ibid.* (1918).

Quien no tenga como objetivo la erudición y el control de las fuentes puede encontrar una primera orientación en los artículos del *Grove*, del *MGG*, de la *New Oxford History of Music* o del *Diccionario Bordas*. Las revistas especializadas aportan regularmente una información bastante precisa sobre la situación de las investigaciones: *Bulletin de l'Institut de Recherche et d'Histoire des textes* (CNRS), *Repertoire international des Médiévistes* (Publicación quincenal iniciada en 1960 por la Universidad de Poitiers y continuada por el CNRS), *Cahiers de civilisation médiévale* (desde 1958), bibliografía anual (CESCM, Universidad de Poitiers), *Encomia*, desde 1977 (Universidad de Minnesota y París-Sorbona), *Perspectives médiévales* (París-IV,

Soborna) desde 1975 o el *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne* desde 1948 (Universidad de Rennes). Desde hace más de dos décadas tienen lugar fructíferos encuentros esporádicos entre especialistas: Asociación internacional de musicología (Nueva York, 1961), Universidad de Lieja (1968), Casa de la Cultura de Rennes (1977), Asociación francesa de Musicología (Bassac, 1978; Orleáns, 1979), Centro Georges Pompidou (1979), Centro de estudios medievales de la Universidad de Picardie (Amiens, 1980), Centro de estudios superiores de civilización medieval de la Universidad de Poitiers, sección de Musicología (1982). Varias recensiones de estas conferencias han sido publicadas: *International Musicological Society Congress Report*, Nueva York, 1961 (*Acta musicologica*, Bärenreiter Verlag), *Musique d'Orient, musique médiévale occidentale: leurs rapports aujourd'hui* (Casa de la Cultura de Rennes, 1978), *Musique, Littérature et Société au Moyen Age* (Universidad de Picardie, París, Champion, 1982), *Les sources en musicologie*, Orleáns, 1979 (CNRS, París, 1981), Actas del Coloquio de Poitiers (*Cahiers de Civilisation médiévale*, Poitiers, 1982).

Los repertorios

La canción de gesta no pertenece al repertorio específico de los *trouveurs*: su vocación es épica, no lírica, y el carácter cortesano le es ajeno: Adam de la Halle intentó en vano darle vida mediante arreglos. Su período más brillante se sitúa en los siglos XI y XII. Son textos de importancia sin igual, que totalizan de 1.000 a 20.000 versos, generalmente decasílabos en cesura épica, algunos en alejandrinos, uno solo en octosílabos. Estos versos se reparten en conjuntos o *laisses* asonantes. Se constituyen en ciclos: Gestas del Rey, de Garin de Montglane, de Doon de Maguncia; o son independientes (*Gesta de los Loreneses*, *Canción del Rey de Sicilia*, de Adam de la Halle). Estas canciones se interpretaban en fórmulas repetitivas simples de las que no poseemos sino raros ejemplos. Jacques Chailley abordó la cuestión de los orígenes en *Etudes musicales sur la chanson de geste et ses origines* (*Revue de Musicologie*, 1948) y *Autour de la chanson de geste* (*Acta musicologica*, 1955), y más tarde en los *Mélanges René Louis* publicados bajo el título de *La chanson de geste et le mythe carolingien*, 1982, I, pp. 21-32 (*Du Tu autem de Horn à la musique de chansons de geste*). Además de las enciclopedias ya mencionadas hay que consultar las obras fundamentales de Martin de Riquer (*Les chansons de geste françaises*, trad. I. M. Cluzel, París, Nizet, 1957), de Ramón Menéndez Pidal (*La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs*, trad. y puesto al día por R. Louis y I. M. Cluzel, París, Picard, 1960), Italo Siciliano (*Les chansons de geste et l'épopée*, Turín, SEI, 1968) y *La technique littéraire des chansons de geste* (París, Les Belles-Lettres, 1959), obra de varios autores, entre los que se encuentra Maurice Delbouille quien, entre otros estudios, es autor de *Le chant héroïque serbo-croate et la genèse des chansons de geste* (*Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXI, 1965, p. 83). Estos estudios fundamentales de vario carácter, en que se enfrentan teorías tradicionalistas e individualistas, se refieren sobre todo a estudios literarios. Los raros testimonios musicales se estudian sobre todo por Friedrich Gennrich en su *Grundriss einer Formenlehre des 'mittelalterlichen Liedes*, Halle/Saale, 1932 (Darmstadt, reed. Wiss. Buchgesellschaft, 1970). Esta obra de re-

ferencia permite acudir fácilmente al objeto de este capítulo: la monodía de los *trouveurs*. El autor pone el acento sobre el hecho de que los múltiples géneros definidos por los historiadores de la literatura no interesan al músico más que en una segunda aproximación. Para él, la morfología de las melodías presenta cuatro puntos fundamentales: tipo *letanía* (que incluye la canción de gesta, el *laisse* estrófico, la *rotouenge* y la canción con refrán), tipo *rondó* (rondó propiamente dicho, *virelai*, balada, canon), tipo *secuencia* (secuencia vernácula, lai, nota, descort, leich), tipo *himno* (Canso, canto grande cortesano sin refrán, verso). Pero la necesidad de considerar de forma concurrente textos poéticos y musicales implica un conocimiento de los géneros literarios. Se puede realizar una buena iniciación de conjunto con las obras clásicas de Alfred Jeanroy *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, París (1889), reedición y puesta al día en 1904-1925, y *La poésie lyrique des troubadours*, 2 vols., Toulouse-París (1934); de Henri-Irénée Marrou, *Les troubadours*, que apareció en París, en Editions du Seuil en 1961 con el seudónimo de Henri Davenson, reeditada y aumentada posteriormente en 1970. Un buen resumen de las investigaciones relativas a los orígenes fue publicada por Gerald Gillespie en *Origins of Romances Lyrics: a Review of Research*, en *Yearbook of Comparative and General Literature*, XVI (1967). También la obra de Charles Knudson, de sensible pérdida, *The Medieval Literatures of Western Europe: A Review of research 1930-1960*, Nueva York, John H. Fischer ed. (1966), 145. Se puede realizar un estudio más en profundidad con las antologías puramente literarias dedicadas a los trovadores por A. Jeanroy, J. Anglade, A. Berry, R. Lafont o Martín de Riquer, cuyos 3 vols., *Los trovadores* (Planeta, Barcelona, 1975) constituyen la más bella realización moderna en el género, con los textos, y magníficos comentarios, de 371 poemas expuestos *in extenso*. Esto no reduce el valor del segundo tomo de la antología *Les troubadours* de René Nelli y René Lavaud, aparecidos en la *Bibliothèque européenne* de Desclée & De Brouwer, en 1971, en la rúbrica «Le trésor poétique de l'Occitanie». Por otra parte, los monumentos del género acaban de ser reeditados por Slatkín en Ginebra en los últimos tres lustros: C. A. F. Mahn, *Die Werke des Troubadours in provenzalischer Sprache*, 4 vols., Berlín (1846-1866); A. Dinaux, *Trouvères, jongleurs et ménestrels du nord de la France et du midi de la Belgique*, en 4 vols., París, Valenciennes-Bruselas (1837-1863), K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, Leipzig (1886). Precisamente en relación con los troveros la mejor introducción es hoy día la de Pierre Bec, *La lyrique française du Moyen Age, Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, 2 vols., Publicaciones del Centro de Estudios superiores de civilización medieval de la Universidad de Poitiers, París, Picard (1977-1978): I. *Etudes*, II. *Textes*. La obra de Gianluigi Toja, que acaba de ser reeditada, *Lirica cortese d'oïl* (Bolonía, R. Patron, 1966) es de gran importancia por su claridad y menos limitada en el tiempo que *La poésie lyrique d'oïl: les origines et les premiers trouvères* de I. M. Cluzel (L. Pressouyre) y J. Mouzart (París, Nizet, 2ª ed., 1969).

Hay varias ediciones de referencia de los *Minnesänger*, además de la clásica *Minnesangs Frühling* de K. Lachmann y M. Haupt (1857), reeditada constantemente (33.ª ed., Leipzig, S. Hirzel, 1964; 35.ª ed. rev. por K. von Kraus, Stuttgart, Hirtzel, 1970). Esta obra no nos dispensa de consultar los cinco volúmenes de los *Minnesinger* de F. H. von der Hagen (I-IV, Leipzig, 1838; V, Berlín, 1856, reed. Aalen, Scientia, 1963), los *Deutsche Liederdichter des 12. bis 14. Jh.*, ed. K. Bartsch, Leipzig

(1864), reed. Darmstadt, Wiessenschaftliche Buchgesellschaft (1966) y *Die Schweizer Minnesänger* de K. Bartsch (Frauenfeld, 1886). Se ha emprendido una nueva e importante edición por parte de Günther Schweikle, con *Die mittelhochdeutsche Minnehrik*, I. *Die frühe Minnehrik, Texte und Uebertragungen, Einführung und Kommentar*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1977). Para el investigador que conozca el francés, además de los bellos trabajos de André Moret (*Anthologie du Minnesang*, Biblioteca de Filología germánica, XIII, París, Aubiert, 1949, y *Les débuts du lyrisme en Allemagne*, Travaux et Mémoires de la Universidad de Lille, 1951), es indispensable la referencia a la recopilación de Jean Fourquet editada por Danielle Buschinger, *Choix de poésies lyriques du Moyen Age allemand (Minnesänger)*, GAG 284, Göttingen, Kümmerle (1979), que incluye traducciones francesas.

Evidentemente, para esos tres campos tan especialmente imbricados pese a sus especificidades, existen otras muchas ediciones, unas referidas detalladamente a un solo autor, otras con una pretensión simplemente literaria, algunas incluso adaptadas a la lengua moderna: su utilización requiere un máximo de prudencia.

La música

En lo que se refiere a la música, los repertorios poseen una importancia muy variable: unas 300 melodías de trovadores frente a aproximadamente 2.000 de troveros y 180 de *Minnesänger*, con un margen de incertidumbre debido a los *contrafacta* o melodías tomadas de otras obras. Además, determinadas melodías pueden presentar variantes o lecciones diferentes de un manuscrito a otro. I. Fernández de la Cuesta ha realizado la edición íntegra de las fuentes melódicas conocidas de los trovadores (sin las variantes) en *Las cançons dels trobadors*, colección «Opera omnia», Toulouse, Instituto de estudios occitanos (1979), in-4.º, 835 pp. Las melodías aparecen mediante puntos en cinco líneas, con el remate de las figuras de la edición original. Los textos poéticos, revisados por R. Lafont, se limitan desgraciadamente a una sola estrofa, aunque traducida a tres idiomas (francés, inglés, alemán). Existe otro *corpus* de conjunto, si bien no completo, el de Fr. Gennrich *Der musikalische Nachlass der Troubadours, Kritische Ausgabe der Melodien*, 3 vols., Darmstadt (1958-1965). El inventario de los repertorios de trovadores y troveros ha sido realizado por Jean Beck en *Die Melodien der Troubadours*, Estrasburgo, Trübner (1908); contiene ejemplos transcritos. Este inventario, sin embargo, es de menos cómodo manejo que los mencionados más adelante en la rúbrica «Métrica». Otro conjunto considerable de melodías editadas, en este caso con todas las variantes, es el de Hendrik Van der Werf, *Trouvères-melodien*, 2 vols., Kassel (1977-1979), *Collection Monumenta Monodica Medii Aevi XI-XII*. Además de los facsímiles de manuscritos y las eventuales transcripciones que les acompañan, pueden servirnos también algunas antologías: *Anthologie de chants de troubadours*, por Jean Maillard (Niza, 1968, 3.ª ed., 1982), *Anthologie des troubadours*, de Pierre Bec, con 17 textos musicales presentados por Gérard Le Vot, colección «10/18», París (1979), que transforma y aumenta la *Petite anthologie de la lyrique occitane* publicada por P. Bec en Aubanel, Avignon (1954). Amédée Gastoué presenta seis melodías de troveros en sus *Chansons médiévales* (París, 1932), Ivette Guibert 5 melodías de

trovadores y 25 de troveros en sus *Chanteries du Moyen Age* (París, Heugel, 1926), 2 fasc. con acompañamiento moderno. También pueden consultarse *Six chansons médiévales* (Pontivy, 1976) y, de Egon Wellesz, *Music of the Troubadours: Six Songs in Provençal by Bernard de Ventadorn*, Oxford University Press (Londres, 1947). En el campo de la lengua d'oïl: *Chanter m'estuet: Songs of the Trouvères*, edición de Samuel N. Rosenberg, música editada por Hans Tischler, Londres, Faber & Faber Ltd. (1981), *Antibologie de chants de trouvères*, de Jean Maillard, con transliteración de textos a cargo de Jacques Chailley (París, Zurfluh, 1967) o las recopilaciones comparativas de Ursula Aarburg, *Singweisen zur Liebeslyrik der deutschen Frühe* (Düsseldorf, Schwann, 1956), y de Istvan Frank, *Trouvères et Minnesänger*, 2 vols., Publicaciones de la Universidad del Sarre, Sarrebruck, West-Ost Verlag (1952-1956), I. *Recopilación de textos*, II. *Kritische Ausgaben der Weisen*, por W. Müller-Blattau. Con un comentario más amplio en lo que se refiere a la música, Ewald Jammers ha emprendido una publicación semejante: *Ausgewählte Melodien des Minnesangs*, Tubinga, Max Niemeyer Verlag (1963). En este caso, las indicaciones de ritmo están reducidas al mínimo, al contrario que en la edición de *The Art of the Minnesinger* de Ronald J. Taylor, Cardiff, University of Wales Press, 2 vols. (1968), en la cual el editor opta por una inteligente aplicación de los modos rítmicos. En la serie «Biblioteca medieval» de la Union générale d'Éditions (10/18), Emmanuèle Baumgartner y François Ferrand proponen una selección de segunda mano con 20 composiciones de troveros, tomadas, por ejemplo, de los *Lais du Roman de Tristan en prose* de Tatiana Fotitch y Ruth Steiner, Fink Verlag, Munich (1974).

La métrica

La extrema riqueza y las sutilezas de organización de la estrofa cortesana han suscitado numerosísimos estudios e importantes recopilaciones en donde se reagrupan y comentan los múltiples arreglos relacionados con trovadores y troveros.

Istvan Frank es el primero que ha llevado a cabo una realización del género para un corpus completo, el de los trovadores. No se había emprendido una tarea de este calibre desde F. W. Maus, *Peire Cardenal's Strophenbau in seinem Verhältniss zu dem anderer Troubadours...*, Marbourg, Elwert (1884). Como consecuencia de un curso de Clovis Brunel en la Ecole pratique des Hautes Etudes en 1944-1945, Istvan Frank publicaba en 1953 el t. I de su *Répertoire métrique de la Poésie des Troubadours*, en Champion, París. Tras la prematura desaparición de Istvan Frank, su condiscípula Edith Brayer se hizo cargo de la publicación del t. II (París, Champion, 1957), y estos tomos constituyeron los fascículos 302 y 308 de la Biblioteca de la Ecole des Hautes Etudes. Este trabajo motivó empresas semejantes para el repertorio galaico-portugués con el *Repertorio metrico della lirica galego-portuguesa*, realizado por Giuseppe Tavani para las Edizioni dell'Ateneo de Roma (1967). Más tarde Ulrich Mölk y Friedrich Wolfzettel realizaron un esfuerzo al menos comparable en lo que se refiere a los troveros, con su *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, Munich, Wilhelm Fink Verlag (1972), y adjuntaron al *Répertoire* (lo que desde entonces se convirtió en un principio clásico) un estuche con 74 fichas perforadas que permitían una localización óptica inmediata de los diversos parámetros que dominan la organización estrófica y cuyo

conocimiento es elemental para el musicólogo. En lo que se refiere al *Minnesang* no existen tales repertorios generales sistemáticos, si bien pueden relacionarse algunos trabajos muy importantes: Ronald J. Taylor, *Minnesangs Wort und Weise*, en *Essays in German Literature*, I, Londres, Institute of Germanic Studies (1965); Heinrich Husmann, *Das Prinzip der Silbenzählung im Lied Zentralen Mittelalters*, en *Musikforschung*, VI (1953); F. Ackermann, *Zum Verhältnis von Wort und Weise im Minnesang*, en *Wirkendes Wort*, IX (1959); A. H. Toubert, *Zur Einheit von Wort und Weise im Minnesang*, en *Zeitschrift für deutsches Altertum*, XCIII (1964); F. Maurer, *Sprachliche und musikalische Bauformen des Deutschen Minnesangs um 1200*, en *Poetica*, I (1967); Silvia Ranawake, *Höfische Strophenkunst. Vergleichende Untersuchungen zur Formentypologie von Minnesang und Trouverelied*, en *Münchener Texte und Untersuchungen zur deutsche Literatur des Mittelalters*, 51, Munich (1976). Estos repertorios métricos facilitan enormemente la tarea si se desea realizar una confrontación entre textos de uno o varios repertorios, a fin de localizar eventuales *contrafacta*: en este sentido han trabajado I. Frank, Ursula Aarburg o Ewald Jammers en las obras mencionadas al final de la rúbrica anterior. De esta forma pudieron localizar modelos provenzales o franceses para los primeros *Minnesänger*.

La transcripción

La transmisión del documento musical puede realizarse de varias maneras: mediante facsímil, por la reproducción del documento original con ayuda de caracteres modernos, como ha hecho por ejemplo Pierre Aubry en *Lais & descorts français du XIII^e siècle*, publicados con la colaboración de Alfred Jeanroy y Louis Brandin, París, Welter (1901), reed. en *Mélanges de Musicologie critique*, Ginebra, Minkoff Reprints (1980). Ante el abandono del documento original o de su facsímil hay que confiar en el editor: ¿es fiable su trabajo? Ha podido cometer errores; algunos pueden deberse a la tipografía; o tal vez ha modificado el documento de referencia. Así, Pierre Aubry modifica con frecuencia los textos, argumentando defectos de los escribas y de los copistas en los manuscritos. La corrección pretende a veces la restitución de un texto de esquema melódico ideal o, al menos, más «elegante». En tal caso la regla tiene que ser la más extrema circunspección, junto al deber elemental de informar al usuario, pero no siempre es éste el caso. La tercera posibilidad es la transcripción en notación moderna. No está exenta de las reservas ya apuntadas, pero además presenta el handicap de la interpretación, es decir, la alteración que sufre el texto en el curso de su restitución en notación moderna. Si el riesgo de errores melódicos (relativo a la altura de los sonidos) puede ser eliminado prácticamente en función del documento de base, queda por determinar si éste, redactado muy a posteriori, transmite una realidad musical o su estilización. Las mil sutilezas de emisión, de coloración, de timbre de este repertorio de hace ochocientos años no están en modo alguno indicadas en los manuscritos, especialmente los posibles refinamientos de la *musica ficta*. El texto transmitido es específicamente monódico, y sin embargo existe la posibilidad de un apoyo instrumental atestiguado por la iconografía o los comentarios literarios. Otro tema de debate musicológico es el relativo al cometido de este acompañamiento «imaginado» y a

su amplitud. La cuestión fue abordada por Julien Skowron en *L'art du viellateur*, París, Les Editions Ouvrières (1978). En los últimos decenios, por otra parte, la organología medieval ha sido objeto de diversos estudios: Alta y Baja: The Grouping of Instruments in the Middle Ages, en *Musica Disciplina*, VIII (1954), y La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe féodale, por E. A. Bowles, en *Revue de Musicologie*, XLII (1958); Ewald Jammers, Deutsche Lieder um 1400, en *Acta Musicologica*, XXVIII (1956); Ian F. Finlay, Music in Gotfrid's Tristan, en *Music and Letters*, XXXIII (1952); Emanuel Winternitz, Musical instruments and their Symbolism in Western Art: *Studies in Musical Iconology*, New Haven y Londres, Yale University Press (1978), 253 pp. La importante discografía consagrada a la música de los trovadores (cf. nuestro *Approche discographique du trobar*, en *Revue internationale de Musique française*, I, 1980) permite hacerse una idea del abanico de interpretaciones cuya justificación histórica o estética es a menudo aportada por el realizador. Harmonia Mundi ha publicado incluso un *Diccionario de música medieval* con el comentario de tres discos de la Schola Cantorum de Londres, dirección de Denis Stevens (estuche HMU 440). En este campo discográfico esencial de la musicología aplicada hay que referirse a las grabaciones de los pioneros: Jacques Chailley (*Psallite Notre-Dame*), Safford Cape (*Ars Antiqua* de Bruselas), Lanza del Vasto (*Communauté de L'Arche*). Y más tarde, hasta nuestros días: Bernard Pierrot (*Les Ménestriers*), Thomas Binkley (*Studio der frühen Musik* de Munich), Charles Ravier (*Ensemble polyphonique* de la ORTF), David Munrow (*Early Music Consort*), René Clemencic (*Clemencic Consort*), Julien Skowron (*La maurache*), Montserrat Figueras (*Hesperion XX*), Guy Robert (*Ensemble Perceval*), Joel Cohen (*The Cambridge Consort*), Jean Belliard (*Ensemble Guillaume de Machaut*), Zoltan Falvy (*Fraternitas Musicorum*), Martin Best (*Medieval Ensemble*), Esther Lamandier, Barbara Thornton (*Sequentia*), Román Escalas (*Ars musicae de Barcelona*), Maurice Guis (*Les musiciens de Provence*), Gérard Le Vot... Este elocuente enunciado significa que existe hoy día una realidad discográfica que la musicología ha de tener en cuenta. Este fenómeno, debido al creciente interés del público por la música antigua en general, y medieval en particular, puede desde luego ponerse en el activo de la acción musicológica, pero a primera vista podría aparecer simplemente como una consecuencia secundaria de la investigación científica. Esto entraña en cualquier caso varias constataciones:

- Esta producción discográfica puede presentar un interés musicológico real por sí misma, y permite circunscribir un problema musical fuera de la pura especulación intelectual.

- Su evolución, desde los registros más antiguos, en que se multiplicaban los ejemplos (reducidos en cada caso a una o dos estrofas), hasta los más recientes, que presentan a menudo un texto lírico en su integridad, permite constatar un fenómeno social conexo: el gusto del público y su evolución.

- Esta extensión misma del documento grabado y el añadido a la melodía original de elementos inventados entraña *ipso facto* el surgimiento de al menos tres cuestiones fundamentales: la del *ritmo* de las melodías, no transmitidas por los cancioneros, la del *apoyo instrumental*, a lo que ya hemos hecho alusión, y que entra de lleno en la tercera cuestión, la de los orígenes, que desde hace tiempo está a la orden del día entre los medievalistas.

Los grandes debates: orígenes y ritmo

Desde hace un siglo tiene lugar un amplio debate sobre los orígenes de la lírica trovadoresca, sin que haya podido establecerse la verdad y sin que haya podido imponerse una evidencia. A los títulos indicados más arriba («Los repertorios») habría que añadir los siguientes, en los que se desarrollan tesis particulares, como la del origen *árabo-persa*: Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas, problemas de historia literaria y cultural*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid (1957); Robert Briffault, *Les troubadours et le sentiment romanesque*, París, Editions du Chêne (1945), reed. (1982); Emilio García-Gómez, La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica, en *Al Andalus*, XXI (1956); Ettore Li Gotti, La «tesi araba» sulle «origini» della lirica romanza, Palermo, Sansoni Antiquariato (1955); Pierre Le Gentil, *Le «virelai» et le «villancico». Le problème des origines arabes*, París, Les Belles-Lettres (1954). La tesis de un *origen folclórico*, expuesta por Alfred Jeanroy y sostenida por Gaston Paris hace ahora un siglo, ha sido defendida y apuntalada por Dimitri Scheludko en *Beiträge zur Entstehungsgeschichte der altrovenzalischen Lyrik. Die Volkstheorie*, en *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LII (1929). El mismo erudito ha estudiado la *tesis medio-latina* en *Religieuse Elemente im weltlichen Liebeslied der Trobadours*, en *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LIX (1934), tesis igualmente desarrollada por Reto R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, París, Champion, 5 vols. (1944-1963). Ed. Weschsseler permanece fiel a la tradición popular y desvía la acción del repertorio medio-latino: *Das Kulturproblem des Minnesangs*, Halle/Saale, Niemeyer Verlag (1909). Esta tesis medio-latina es cercana a la *tesis litúrgica y paralitúrgica* sugerida por Rémy de Gourmont en *Le latin mystique*, París, Mercure de France (1930). Para los músicos es sin duda alguna la más plausible. Fue sostenida especialmente por Friedrich Gennrich en su *Grundriss...* ya citado, Hans Spanke, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik*, Berlín, Widman (1936) y *Studien zu Sequenz, Lai und Leich*, ocho estudios (1931-1941) reagrupados gracias a los cuidados de Ursula Aarburg y reeditados por *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, Darmstadt (1977); Jacques Chailley, *Les premiers troubadours et les versus de l'Ecole equitaine*, en *Romania*, LXXVI (1955). Todas estas orientaciones aparecen claramente presentadas por M. Rodrigues Lapa en *Lições de Literatura portuguesa, época medieval*, Coimbra Editora, 8.ª ed. (1973). La última tesis sobre el tema plantea una creación autóctona espontánea dictada por el contexto social y la fatalidad de no posesión del tesoro codiciado por la pequeña nobleza. Es la tesis *histórico-sociológica* de Erich Köhler, presentada en *Trobadorlyrik und höfischer Roman*, Berlín (1962) e *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik*; hay traducción francesa de Eliane Kaufholz: *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, París, NRF-Gallimard (1974).

La tentación de algunos intérpretes de sostener y hacer oír el texto melódico de las canciones de este repertorio ha llevado a la creación de formaciones instrumentales híbridas y heteróclitas de toda laya, que plantean al musicólogo el problema aún sin estudiar de lo «barroco» tanto en la interpretación como en el público. Algunos ejecutantes se orientan hacia un tipo de interpretación inspirado en los nubes y conjuntos instrumentales árabes. Esta manera de interpretar podría

hacer creer que se trata de una adhesión a la tesis del origen árabe. Pero su conocimiento del problema es tan superficial que la relación entre los dos fenómenos resulta falsa y el elemento instrumental sólo toca lo exterior, el aspecto y no el fondo, es decir, la inspiración misma, el lirismo. Sobre este tema puede leerse la entrevista terminante de Jacques Chailley, *L'interprétation de la musique du Moyen Age*, en *Musique et Loisirs* (agosto de 1979), 1.

Sólo al final aparece aquí el irritante y nunca resuelto problema del *ritmo* en el canto de los *trouveurs*. En la edición anterior de este libro escribía Jacques Chailley: «... no tardaremos en encontrarnos ante el grave problema de la traducción rítmica de los manuscritos no medidos, que son la mayor parte. La llamada teoría "modal" creyó en un momento dado haber resuelto el problema; esbozada por P. Aubry desde 1898, completada por Ludwig, reivindicada y más tarde abandonada por Beck (cf. J. Chailley, *Quel est l'auteur de la théorie modale dite de Beck-Aubry*, en *AfMu*, 1953, 3), profundizada por Husmann, moderada por Anglés (Comunicación al Congreso de Basilea, 1949, y Viena, 1956), era bastante cómoda; desgraciadamente está hoy muy lejos de ser admitida como panacea, y deja aún vigentes muchas dificultades sin resolver.»

En la reciente *Historia de la música* publicada por Marie-Claire Beltrando-Patier en Editions Bordas (1982), Gérard Le Vot propone un panorama útil aunque con reservas en el capítulo dedicado a *Trovadores y troveros*. No se trata de un panorama matizado y parece ignorar, por ejemplo, que el problema de una justa declamación cantada, libre o dentro del marco flexible de los modos rítmicos, fue ya planteado por Jacques Chailley mucho antes de la publicación del artículo de Hendrik Van der Werf, en *Die Musikforschung*, XX (1967). Y la primera opción que se le ofrece al músico no es la «ejecución medida» de las melodías, sino su «ejecución libre», lo cual ha llevado a los mayores sinsentidos, especialmente en las interpretaciones puramente instrumentales. La aplicación rigurosa de los *modi*, como hizo Friedrich Gennrich (por ejemplo, en *Der Musikalische Nachlass der Troubadours*, 3 vols., Darmstadt, 1958-1965) lleva a incoherencias semejantes. La conjunción del empleo flexible de los ritmos modales con acuñaciones y declamación del verso, o más bien versos correspondientes, ofrece soluciones que carecen de seguridad histórica, pero que resultan estéticamente satisfactorias. La «dosificación de los diversos parámetros que confieren al verso y a la frase musical su fisonomía» ha sido explotada por un grupo de investigadores del Centro de Estudios superiores de civilización medieval de la Universidad de Poitiers en los últimos años (Pierre Lussan, Jacques Boubaud y Gérard Le Vot).

Pero hoy día no han de ser estas vanas querellas sobre el origen o sobre el ritmo las que han de frenar el conocimiento de este corpus monumental.

El fenómeno social y la riqueza de las melodías de los *trouveurs* constituyen, junto al tesoro poético al que se refieren, una de las páginas esenciales de nuestra historia.

La monodia después de los trovadores

Mencionamos esta materia sólo como referencia, en razón de la casi extinción del arte de la trova después del siglo XIII. Sin embargo no podemos olvidar la

irradiación europea y la influencia determinante de los trovadores en la inspiración y la forma (en el siglo xvii Monteverdi pondrá música a una *Sestina* cuya estructura es heredera directa de Arnaut Daniel). La Escuela italo-provenzal, el *Dolce stilo nuovo* de la escuela toscana y el florecimiento de la escuela siciliana, de las escuelas catalanas y de la galaico-portuguesa son testimonio, en el siglo xiv, de la perennidad de ese arte. Su sede, el *Consistori del Gai saber* (Consistorio del Gai-Saber o Academia de Juegos florales de Toulouse, con la mítica figura de Clémence Isaure), funda en 1323, prolonga laboriosamente la tradición trovadoresca. Lo mismo sucede con el arte de los *Meistersingers*, agrupados en cofradías hasta el siglo xvi, con una figura destacada como la de Hans Sachs, y cuya primera «escuela» aparece en Maguncia en 1296. Sus obras, sometidas a una retórica y una tablatura rigurosas, purificaron el idioma y forjaron el alemán moderno del que obtendrá beneficio Martín Lutero en su traducción de la *Biblia* de 1534. Por lo demás, la obra de Guillaume de Machaut sigue siendo monódica en buena medida: la encontraremos en el capítulo dedicado al *Ars Nova*. Más allá, la música monódica queda cada vez más relegada al ámbito popular, si bien esto ha de ser tomado con sumo cuidado ante el refinamiento de algunas de sus manifestaciones, especialmente en el siglo xv (*L'amour de moy*). Abordamos aquí un campo distinto, que no puede ser tratado en este capítulo.

Jean MAILLARD

Capítulo 6

Teóricos y polifonistas hasta el fin del «ars antiqua»

I. LA TEORÍA MUSICAL

Generalidades

Durante mucho tiempo se vio retrasado el estudio fructífero de los teóricos de la música medieval debido a los prejuicios desfavorables hacia sus escritos, pese a que la primera publicación de los mismos (cf. Gerbert, 1784, *infra*) había tenido lugar más de cien años antes de las primeras ediciones prácticas de canto gregoriano. Se les reprochó su gusto inmoderado por las especulaciones filosófico-numéricas inspiradas en Martianus Capella (siglo v) o en Boecio (c. 480-525), su oscura terminología o sus excesivas generalizaciones a partir de casos particulares. Estas acusaciones se apoyan generalmente en la distinción entonces clásica establecida a partir de San Agustín entre el *musicus* y el *cantor*. El primero se refería a un sabio acústico insensible a cualquier experiencia estética y el segundo sería un práctico totalmente ignorante de los fundamentos racionales del arte de los sonidos.

Una concepción tan maniquea del *ars musica* no resiste un examen en profundidad: al margen de una minoría de filósofos «generalistas» del período escolástico, los teóricos son al mismo tiempo doctos profesores e intérpretes experimentados, lo que significa que también eran compositores (Hucbald de Sain-Amand, Hermann de Reichenau, etc.) que se esforzaron, con una sinceridad que no puede ser puesta en duda, en fijar las reglas de interpretación de una música en evolución constante, con los medios de que disponían. Observadores atentos de la práctica de sus contemporáneos o de sus predecesores inmediatos, anduvieron errantes hasta que impusieron los criterios de la tradición antigua, conocida esencialmente a través de Boecio. Pero no es justo reprochar a estos autores una falta de perspectiva en aquello en que nuestro pecado es precisamente el contrario, cuando descuidamos por ello las preciosas enseñanzas que nos suministran de paso —lo mismo que la ciencia nueva o la iconografía musical— sobre la modalidad, la solmisación, la

notación, la composición polifónica y la estética general de la música más o menos entre los años 850 y 1500.

Hoy día no existe aún una síntesis general de la teoría musical según el modelo de las grandes historias de la música, aunque se ha anunciado un proyecto en este sentido en Alemania [cf. *Mf*, 23 (1970), 458-460. Véase también la disertación inédita de W. S. Jordan, *Time, Space and Music: Prolegomena to the History of Musical Theory*, Florida State University, 1976, de carácter filosófico]. A pesar de su título, la *Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX. Jahrhundert* de H. Riemann (Berlín, 2.^a ed., 1912, r 1961) no abarca más que la polifonía, pero en la óptica del siglo XIX. Hay una traducción inglesa comentada de los libros I y II debida a R. H. Haggh con el título *History of Music Theory* (Lincoln, Estados Unidos, 1962). Ha de completarse con los *Estudios de historia de la teoría musical* de J. F. León Tello (Madrid, 1962) que adquieren su verdadera valía a partir del siglo XVI para los autores españoles, y sobre todo con *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, de J. Smits Van Waesberghe (Leipzig, 1969) en la col. «Musikgeschichte in Bildern», III/3, magníficamente ilustrada (Usuarios, BN Mus.), además del *Schriftbild der einstimmigen Musik* de Br. Stäblein, en la misma colección (III/4), para las notaciones monódicas. En *Die Musiktheorie des Mittelalters*, *AcM*, 3 (1931), 53-64, J. Wolf resume el desarrollo de la teoría hasta más o menos 1350.

El sustrato antiguo, al que hay que remontarse para comprender la actitud medieval con relación a la música, aparece muy bien expuesto por G. Reaney en el *Monthly Musical Record* de 1957 (de cómoda lectura); M. Bukofzer en *Speculum*, 17 (1942); H. Hüschen en *Miscellanea Mediaevalia*, I (Colonia, 1962) y J. Portnoy en *JAAC*, 7 (1948) y más tarde en *The Philosopher and Music* (Nueva York, 1954) y *Music in the Life of Man* (*ibid.*, 1963). Pueden añadirse las grandes síntesis de H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters* (Halle, 1905, r 1964), que subraya la influencia de Casiodoro, y de E. de Bryne, *Etudes d'esthétique médiévale* (Brujas, 1944, 3 vols.), esencial para todo el período que nos ocupa, lo mismo que las tesis de G. Pietzsch, *Die Klassifikation der Musik von Boethius bis Ugolino* (Halle, 1929) y *Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal...* (*ibid.*, 1932). Sobre la tradicional oposición *musicus/cantor* consúltense los artículos de S. Corbin en *CCM*, 5 (1962), donde se examina el papel determinante de San Agustín; de L. Ellinwood, *Ars Musica*, en *Speculum*, 20 (1945), 290-299 (sobre todo para el siglo XIII), y de H. Hüschen en *Miscellanea Mediaevalia*, 3 (Berlín, 1964), 225-238.

El lugar de la *Musica* en el *quadrivium* —término que se remonta a Boecio— ha sido delimitado por K. G. Fellerer en los *Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters*, 3 (Colonia, 1959), y por E. A. Lippmann en *Aspects of Medieval and Renaissance Music* (Nueva York, 1956) así como por W. Bachmann y H. Hüschen en las Actas del Congreso de Musicología de Hamburgo (Kassel, 1957, Usuarios BN Mus.). Para los períodos más recientes consúltense N. C. Carpenter, *Music in Medieval and Renaissance Universities* (Norman, Estados Unidos, 1958) y P. O. Kristeller en *MD*, 1 (1946): «Music and Learning in the Early Italian Renaissance», igualmente válido para el conjunto de Europa.

Recopilaciones de textos

Una vez informado sobre la concepción musical vigente en la Edad Media el estudiante tendrá que abordar, si sabe latín, los tratados mismos, los más importantes de los cuales están reunidos en las colecciones siguientes (Usuarios BN Mus.): M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de Musica*, 3 vols., la primera antología del género, aún indispensable a pesar de su fecha (1784, r 1963; compendiada: GS). En el siglo XIX fue continuada por E. De Coussemaker, *Scriptorum de Musica...* (4 vols., 1864-1876, r 1963; sigla CS) y, en menor medida, por A. de la Fage, *Essais de diptérogographie musicale* (París, 1864, r 1964). Esta célebres ediciones, que podemos encontrar parcialmente reproducidas en la *Patrologia Latina* de Migne (Usuarios BN) han sido progresivamente reemplazadas y completadas en el *Corpus Scriptorum de Musica (CSM)* que publica el Instituto Americano de Musicología (30 vols. desde 1950, sólo textos críticos) y en los *Divitiae Musicae Artis (DMA)*, Buren, 1975-..., 33 vols. previstos, bajo la dirección de J. Smits Van Waesberghe). Para los manuscritos de los tratados publicados y los numerosos inéditos acúdase al *RISM*, serie B III (3 vols. hasta el momento; Usuarios BN Mus.). El índice establecido por C. Vivell, *Initia tractatum musicis* (Graz, 1912, r 1976) permite una rápida identificación de diversos tratados anónimos. Las cuestiones de autenticidad y cronología han sido parcialmente esclarecidas por G. Reaney en *MD*, 18 (1964), y F. A. Gallo en *AcM*, 44 (1972), con una excelente bibliografía hasta esa fecha. Para la tipología de esta abundante literatura musicológica, véanse el artículo de L. Gushee Questions of Genre in Medieval Treatises, en *GdMEd*, pp. 365-433, y la reseña correspondiente de M. Huglo en *RdM*, 61 (1975), 333-337, ambos fundamentales.

Traducciones

La lectura de los textos originales resulta necesaria para una investigación en profundidad, pero la de las raras traducciones disponibles se revela al menos muy instructiva, no tanto porque dispense del conocimiento del latín medieval como porque, gracias a las introducciones y comentarios que les acompañan, se captan perfectamente las dificultades y riquezas de esta documentación, a primera vista poco propicia. En este punto la escuela americana ha suministrado modelos que ya quisiéramos tener nosotros, al modo de los «Documentos de base para la historia...» o las colecciones bilingües Budé (para las literaturas antiguas) o Aubier (para las literaturas modernas), tales como las *Source Readings in Music History* de O. Strunk (Nueva York, 1950, tra. anotadas desde la Antigüedad hasta el siglo XIX), los *Musical Theorists in Translation* publicados por el Institute of Medieval Music (IMM) de Brooklyn (12 vols. desde 1959), los *Colorado College Music Press Critical Texts and Translations* (23 vols. desde 1967) y los *Yale Music Theory Translations Series* (7 vols. desde 1968). En el *JMT*, 3 (1959) y 13 (1969), J. B. Coover publicó la relación prácticamente exhaustiva de las traducciones inglesas disponibles hasta esas fechas de escritos teóricos desde la Antigüedad hasta nuestros días. G. Reese en *Fourscore Classics of Music Literature* suministra un cómodo sumario de los más importantes (Nueva York, 1957, r 1970).

Terminología

El vocabulario técnico de los teóricos puede plantear a los musicólogos dificultades de interpretación que los diccionarios usuales de latín (Forcellini, Freund, Quicherat, Gaffiot), con excepción quizá del *Glossarium* de Du Cange, no pueden resolver: el artículo de G. Reaney, *Terminology and Medieval Music*, en el *Fs. H. Besseler* (Leipzig, 1961), resuelve algunas de ellas. Utilícese preferentemente el *Lexicon Latinitatis Medii Aevi* o el *Dict. latin-français des auteurs du Moyen Age* de A. Blaise (Turnhout, 1975, col. «Corpus Christianorum, Continuatio Medievalis», 25B) y el *Mediae Latinitatis Lexicon* de J. F. Niermeyer (Leiden, 1976), así como los fascículos aparecidos del *Novum Glossarium Mediae Latinitatis* (refundición de Du Cange, Copenhagen, 1957- ; sólo letras L-O, pero los teóricos están analizados), del *Mittelateinisches Wörterbuch* (Munich, 1967- , letras A-D) que habrá que completar con el *Lexicon Musicum Latinum* previsto por H. Schmid y E. L. Waeltnier en *Organicae Voces. Fs. J. Smits Van Waesberghe* (Amsterdam, 1963, pp. 145-148) y del *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (Maguncia, 1972-) donde cada término seleccionado, considerado como un concepto en sí mismo, es objeto de una extensa noticia con citas de las fuentes originales y una abundante bibliografía. [Sobre los objetivos de este nuevo tipo de diccionario, cf. *AMw*, 25 (1968), 241-277, y 27 (1970), 214-222.] Las tesis de M. Appel, *Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten* (Bottrop, 1935) y de H. P. Gysin, *Studien zum Vokabular der Musiktheorie im Mittelalter* (Basilea, 1958), con sus índices detallados, siguen siendo muy útiles. El artículo de E. L. Waeltnier, *Die Methode terminologischer Untersuchungen frühmittelalterliche Musiktrakte*, en *Medium Aevum. Fs. für W. Bulst* (Heidelberg, 1960), que se funda en el análisis filológico minucioso de la *Musica Disciplina* de Aureliano de Réomé (v. 850), ofrece un buen modelo de metodología, mientras que el de M. Huglo, *La Lexicographie du latin médiéval et l'histoire de la musique*, *Colloques internationaux du CNRS*, n.º 589 (París, 1981, pp. 291-299) es más accesible y tiene un alcance más general. Consúltese este artículo junto con los *Textes latins en musicologie* del mismo autor (Presses Universitaires de Bruxelles, 1983, con glosarios) y *Les sources en musicologie*, ed. del CNRS, 1982.

Cuestiones concretas

Entre los temas que aparecen con frecuencia en los escritos teóricos de los siglos X a XIII, y a veces más allá, podemos señalar los siguientes, que aún pueden alimentar numerosas investigaciones.

a) *Medidas sobre monocrorde*. Derivadas de Boecio y base de la acústica antigua y medieval, han sido objeto de esclarecimiento en los trabajos de S. Wantzloeben, *Das Monochord als Instrument und als System* (Halle, 1911), J. Chailley, *Le monocrorde et la théorie musicale*, en los *Organicae Voces* ya citados (pp. 11-20) y C. Adkins, *The Technique of the Monochord*, *AcM*, 39 (1967), 34-43. Para aproximarse a esta cuestión es necesario poseer ciertas nociones de matemáticas (fracciones y proporciones, sobre todo). Desde el punto de vista musical hay una ex-

celente iniciación de R. L. Crocker, *Pythagorean Mathematics and Music*, *JAAC*, 22 (1963), además de la de W. Apel, *Mathematics and Music in the Middle Ages*, en *Musica e Arte figurative nei secoli x-xii* (Todi, 1973), de una ejemplar claridad.

b) *La modalidad*, sin duda el problema más ásperamente debatido desde la música antigua hasta el siglo xvi. *L'imbroglia des modes* de J. Chailley (París, 1960) constituye el vademecum indispensable sobre la cuestión, gracias a su introducción y a sus elocuentes cuadros, que permiten diferenciar los datos auténticos de las glosas y añadidos de los comentaristas posteriores. A continuación habría que añadir los Studien zur Tonartenlehre des frühen Mittelalters de O. Gombosi en *AcM*, 10-12 (1938-1940), que aborda la modalidad bizantina, y el libro de M. Markovits, *Das Tonsystem der abendländischen Musik im frühen Mittelalter* (Berna, 1977; Public. de la Asociación suiza de musicología, serie II/30), favorable a la tesis del origen bizantino del octoechos latino (buena bibliografía). Hay que leer con extrema prudencia las densas obras de A. Auda, *Les modes et les tons de la musique* (Bruselas, 1931) y *Les gammes musicales* (*ibid.*, 1947), que recogen las ideas de F. A. Gevaert y M. Emmanuel sobre la modalidad antigua (cf. capítulo III.B). El artículo de A. Machabey, *De Ptolémée aux Carolingiens, Quadrivium*, 6 (1964) da por supuesta una tradición ininterrumpida entre el período helenístico y el siglo ix. Las fluctuaciones de la palabra *modus* hasta Glarean (*Dodecachordon*, Basilea, 1547; trad. inglesa de C. A. Miller, *MSD*, 6) son examinadas por H. Hüschen en el *Mittelalterliches Jahrbuch*, 2 (1965). E. Werner ha trazado los orígenes religiosos y simbólicos del concepto de octoechos en varios artículos aparecidos en la *Hebrew Union College Annual*, 21 (1948), *AcM*, 20 (1948; utilizado en sus *Three Ages of Musical Thought*, Nueva York, 1981) y en *IMSCR*, V, *Utrecht* 1952, pp. 428-437.

c) No menos espinoso es el problema de las *alteraciones cromáticas*, testimoniadas desde el siglo ix en la *Musica Enchiriadis* y discutidas, para la monodia gregoriana, por G. Jacobstal, *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang...* (Berlín, 1897, r 1970). Esta controvertida cuestión conecta con la de la *música ficta* de la música polifónica, planteada de una manera general por S. Clercx en los *Colloques de Wégimont*, 2 (1955), que habrá que completar con el excelente artículo de M. Bent en *MD*, 26 (1972) y los de H. Tischler en *ML*, 54 (1973; de menor seguridad) o de G. Reaney, *Music ficta in the Works of G. de Machaut*, *Colloques de Wégimont*, 2 (1955), 196-213.

G. Allaire llegó a una postura muy personal en *The theory of hexacords, solmization and modal system* (*MSD*, 24, 1972). A pesar de las reservas planteadas por A. Hugues en *JAMS*, 27 (1974), 132-139 y, por el mismo, en *Mss Accidentals: Ficta in Focus*, *MSD*, 27 (1974), estudio fundamentado en el Ms. Old Hall del siglo xv, se puede estudiar con cuidado esta densa y difícil obra, a la que podemos aproximar-nos gracias a la reseña realizada por J. Chailley en *RdM*, 1977, pp. 302-305.

Para concluir esta sección se plantea la siguiente relación cronológica de los principales teóricos medievales, con sumario de su contenido y envío a los tomos de recopilaciones de textos mencionadas. Un asterisco señala la existencia de una traducción en alemán, inglés, francés o italiano: pueden encontrarse compulsando las rúbricas autores/títulos/colecciones del repertorio de A. H. Heyer *Historical Sets, Collected Editions and Monuments of Music*, Chicago, 3.ª ed., 1980, en 2 vols. (Usua-

rios, BN Mus.). Hay que señalar también el artículo «Theory, Theorists» de C. V. Palisca en el *New Grove*.

Siglo IX (octoechos: tonarios, diafonía): * Aureliano de Reomea (CSM, 21), * Hucbald de Sain-Amand, * Réginon de Prüm (CS, II), * *Alia Musica*, * *Musica Enchiriadis*, * *Commemoratio brevis* (todos en GS, I, y en Migne, *Pat. lat.*, 132, para el *Alia musica*, ed. crítica de J. Chailley, París, 1965).

Siglo X (medidas de monocorde; notaciones alfabéticas; todos en GS, I): Gerbert d'Aurillac (= Ps.-Bernelin), Odon d'Arezzo (CS, II; para GS, I, cf. M. Huglo, *RdM* de 1969), Notker de Saint-Gall.

Siglo XI (solmización, modalidad): * Guido d'Arezzo (GS, II; CSM, 4; DMA), Bernon (GS, II; DMA) y * Hermann de Reichenau (GS, II), Guillermo (Wilhelm) de Hirsau (GS, II; CSM, 23), Théoger de Metz (GS, II), Raoul de Saint-Trond (ed. R. Steglich, Leipzig, 1911), Aribon (GS, II; CSM, 2).

Siglo XII (reformas del canto monástico): * Jean Cotton o de Affligem (GS, II; CSM, 1), San Bernardo (GS, II; CSM, 24) y de Guy d'Eu, abad de Longpont (CS, II).

Siglo XIII (*Ars Antiqua*: notación mensural): Francon (GS, III y CS, II; CSM, 18), * Jean de Garlande (CS, I), Pierre de La Croix (CS, I; CSM, 15, 29), Elie Salomon (GS, III), Lambert (Ps.-Artistóteles, CS, I), Jerónimo de Moravia (CS, I), * Anónimo IV (CS, I), * Jean de Grouchy.

Siglo XIV (*Ars Nova*): * Philippe de Vitry (CS, III; CSM, 8), Jean des Murs (CS, III; CSM, 17), * Marchetto de Padua (GS, III; CS, III; CSM, 6), Jacques de Lieja (CSM, 3), * Robert de Handlo (CS, I), * Walter Odington (CS, I; CSM, 14); Engelbert d'Admont (GS, II), Hugo van Reutlingen.

Siglo XV (humanismo, contrapunto): Jean Keckius (GS, III), Antonio de Leno (CS, III), Ugolino de Orvieto (CSM, 7), Johannes Gallicus (CS, IV), Conrad Paumann, John Hotby (CS, III; CSM, 10, 26), John Handboys (CS, I), Bartolomé Ramos de Pareja, Antonio de Lucca (CS, IV), Adam de Fulda (GS, III), * Jean Tinctoris (CS, IV, CSM, 22; MSD, 5) y Franchino Gaffurio (MSD, 20, 33).

II. LOS POLIFONISTAS

De los orígenes al siglo XII

De los teóricos de la monodia a los polifonistas la distancia es menor de lo que puede parecer, ya que los primeros ejemplos de canto a dos partes (*organizatio*) aparecen ya a fines del siglo IX en la *Musica Enchiriadis* y sus escolios (GS, I, 152-212; ed. crítica de H. Schmid, Munich, 1981, a partir de 47 manuscritos, y trad. del 2.º Escolio en las *Source Readings* de O. Strunk). Gracias al uso de la notación *dasiana* estos ejemplos resultan perfectamente descifrables y muestran una polifonía elemental llamada *diafonía*, cercana aún a la heterofonía, donde la *vox principalis*, de origen paralitúrgico, es doblada nota contra nota a la cuarta o la quinta inferior por la *vox organalis* [según la etimología (*organon* = «instrumento» en griego) no hay que descartar un origen o un refuerzo instrumental]. Además, cada voz puede ser doblada otra vez a la octava para formar un *quadruplum* avant la lettre. Se encuentra también el organum paralelo en movimiento

oblicuo, menos rígido con comienzo y conclusión al unísono (*occursus*). Asimilables a tropos verticales, aparecen reproducidos en todas las antologías musicales históricas y han sido analizados *in extenso* por W. Apel en la *RdM*, 10 (1956); L. B. Spiess, en *JAMS*, 12 (1959); E. Jammers, en *Anfänge der abendländischen Musik* (Estrasburgo, 1955); W. Krüger, en las *Musikwiss. Arbeiten*, 13 (Kassel, 1958), M. Vogel en *KmfB*, 49 (1965) y S. Fuller en *AcM*, 53 (1981), 52-84.

El siglo x aporta pocos cambios en la sólida estructura de la *Musica Enchiriadis*, como atestigua, ya en 1030, Guy de Arezzo en los capítulos XVIII-XIX de su *Micrologus* (*GS*, II; *CSM*, 4), el tratado *Ad organum faciendum* (texto y trad. en E. De Coussemaker, *Hjst. de l'Harmonie au M. A.*, París, 1852, r 1966, pp. 229-243) y otros textos anónimos editados, traducidos y comentados por H. H. Eggebrecht y Fr. Zamminer en los *Neue Studien zur Musikwiss.*, 3 (Maguncia, 1970), y E. L. Waltnr en *Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts* (Tutzing, 1975). Por la misma época aparece la primera recopilación de polifonías, el famoso tropario de Winchester (Cambridge, Corpus Christi College, 473) cuyas 164 «melliflua organorum modulamina» (organa a dos voces, donde sólo aparece la parte organal) debidas al cantor Wulstan, han sido objeto de transcripciones, forzosamente hipotéticas por su notación neumática sin línea, por parte de A. Holschneider, *Die Organa von Winchester* [Hildesheim, 1968; c.r. de M. Huglo, *RdM*, 54 (1968), 251-253], que perfecciona los intentos anteriores de J. Handschin en el *Journal of Theological Studies* de 1937 y de A. Machabey en el *Fs. H. Besseler* (Leipzig, 1961, pp. 67-90). La escritura paralela de los organa de Winchester se relaciona íntimamente con el estilo continental de los fragmentos de Fleury (fasc. en H. M. Bannister, *Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale*, t. II, pl. 43 b-44) y Chartres (fasc. *Pal. Musc.*, XVII), transcritos por Bannister en *RG*, 1 (1911), 29-33; A. Hugues, en la *NOHM*, II (1954), 281-284, y A. Holschneider, *op. cit.*, pp. 172-180. La importancia histórica de este repertorio francés fue puesta de relieve por J. Handschin en *L'Organum à eglise*, *RCG*, 40-41 (1936-1937) y en la importante tesis de M. S. Guschee, *Romanesque Polyphony: A Study of the Fragmentary Sources* (Universidad de Yale, con fasc. y transcr.).

La aparición del discanto a movimiento contrario a fines del siglo xi, y el paso de la voz organal por encima de la voz principal liberan al contrapunto de su rigidez y favorecen la improvisación en el libro por parte de los solistas. Existe testimonio de estos cambios, hacia 1100, en el capítulo XXIII de la *Musica* de Jean Cotton, *alias d'Afflighem* (*GS*, II; *CSM*, 1) y, a continuación, en varios tratados anónimos de discanto reunidos y traducidos por Coussemaker en su *Histoire de l'harmonie*, pp. 245-294, a los que hay que añadir los editados por A. Seay en los *Ann. Mus.*, 5 (1957), 7-42 [tratado de San Marcial, estudiado anteriormente por J. Handschin en *ZfMw*, 8 (1925-1926), 321-341], y F. Blum en *MD*, 13 (1959), 15-24 (tratado de Montpellier; v. también Handschin en el *Fs. G. Adler*, Viena, 1930, pp. 50-57).

Gracias a la improvisación, el discanto evolucionó con rapidez y la voz organal, que se alargó melismáticamente, engendró en el siglo xii el organum de vocalizaciones sobre notas tenidas en la voz principal, como se constata en los aproximadamente 77 versos y tropos de *Benedicamus Domino* que se conservan en los manuscritos aquitanos de la BN, *lat.* 1139 (sigla *St M-A*), 3549 (*St M-B*), 3719 (*St M-C*) y British Museum *Add.* 36881 (*St M-D*). Por su importancia histórica y litúrgica, la llamada escuela de San Marcial de Limoges ha dado lugar a numerosos estudios,

de los que nos limitaremos a citar los que tratan directamente de la polifonía: W. Apel, *Bemerkungen zu den Organa von St M.*, *Miscelánea en homenaje a Ms. Anglés*, I (Barcelona, 1958); J. M. Marshall, *Hidden Polyphony in a MS from St M*, *JAMS*, 15 (1962), 131-144 [en relación con *St M-A*; completado por S. Fuller en *JAMS*, 24 (1971), 169-172]; G. Schmidt, *Strukturprobleme der Mehrstimmigkeit im Repertoire von St M*, *Mf*, 15-16 (1962-1963); L. Treitler, *The Polyphony of St M*, *JAMS*, 17 (1964), 29-42 [las conclusiones sobre el estilo de los versus han sido discutidas por T. Karp en *AcM*, 39 (1967), 144-160].

El ritmo de estas piezas ha sido objeto de serias investigaciones, debido al emparejamiento sumamente incierto de las voces: v. especialmente W. Apel, *From St Martial to Notre Dame*, *JAMS*, 2 (1949), que propone un ritmo libre, y Br. Stäblein en *Fs. Fr. Blume* (Cassel, 1963, pp. 340-362), que propone un ritmo *modal*; y también W. Krüger en *Mf*, 9 (1956) y 20 (1967).

Finales del siglo XII y «ars antiqua»

Uno de los documentos más interesantes de fines del siglo XII es el *Liber Sancti Jacobi*, llamado *Codex Calixtinus*, cuyas 22 piezas aparecen transcritas y comentadas en las ed. de P. Wagner, *die Gesänge der Jakobusliturgie...* (Friburgo, 1931) y de W. M. Whitehill-G. Prado, *Liber S. Jacobi...* [Santiago de Compostela, 1944, 3 vols.; cf. la importante reseña de C. M. Jones en *Speculum*, 23 (1948), 713-717]. Asociado a menudo a la Escuela de San Marcial, el origen de este libro didáctico, estudiado desde el punto de vista musical por H. Anglés en el *Fs. H. Besseler* (pp. 91-100); W. Krüger, en *Mf*, 17 (1964) y 19 (1966); J. Schubert, *Mf*, 18 (1965), y W. Osthoff en el *Fs. Br. Stäblein* (pp. 178-186), se vincula hoy día con la escuela parisiense de Sain-Jacques-de-la-Boucherie (punto de partida de las peregrinaciones a Santiago de Compostela) como resultado de las investigaciones determinantes de A. Hämel en los *Sitzungsberichte der Bayerische Akademie der Wissenschaft* de 1950 (n.º 2, pp. 1-75) y de C. Hohler en el *Journal of the Warburg and Courtauld Inst.*, 35 (1972), lo que explica, entre otras cosas, la presencia del primer conducto a tres voces (*Congaudeant catholici*, transcr. de A. Hugues a partir de F. Ludwig, en la *NOHM*, 2, p. 305) atribuido a «Magister Albertus» de París, predecesor de Leonino y de Perotino.

El apogeo del organum de vocalizaciones se sitúa, en efecto, en Notre-Dame de París, en tiempos de Luis VII y Felipe Augusto. La importancia de este repertorio capital es evidente en las grandes antologías de los siglos XIII-XIV que, paradójicamente, lo han preservado fuera de Francia y están disponibles en ediciones facsímil. Se relacionan las antologías en orden cronológico:

1. W₁ = Wolfenbüttel 677 (antiguo Helmstedt 628), ed. J. H. Baxter, Oxford, 1931; sobre su origen escocés cf. E. H. Roesner en *JAMS*, 29 (1976), y H. Husmann en *Musa, Mens, Musici* (Leipzig, 1969).
2. F = Florencia, Bibl. Laur. *Plut.* 29.1, ed. L. Dittmer, IMM, 1976; sobre su cronología —entre 1245 y 1255— cf. R. A. Baltzer en *JAMS*, 25 (1972).
3. W₂ = Wolfenbüttel 1099 (antiguo Helmstedt 1206), ed. L. Dittmer, IMM, 1960.
4. Ma = Madrid, Biblioteca Nacional 20486, originario de la catedral de Toledo;

ed. L. Dittmer, IMM, 1957; sobre los motetes que contiene este manuscrito cf. H. Husmann en *AjMf*, 2 (1937).

5. St V = París, BN lat. 15139, manuscrito de la abadía de San Víctor de París, ed. F. Gennrich, Darmstadt, 1963, o E. Thurston, Toronto, 1959, que analiza sus 40 cláusulas en *Aspects of Med. and Ren. Music* (pp. 785-802); J. Stenzl los transcribe en *Die vierzig Clausulae der HsParis...* (Berna, 1970) y H. Husmann, en *AcM*, 36 (1964), establece sus vínculos con Notre-Dame.

A partir de estas fuentes se reconstituyó el *Magnus liber organi* de Leonino, que contenía 45 organa a dos voces transcritas, a partir de W_1 por W. G. Waite en *The Rhythm of Twelfth-Cent. Polyphony, its Theory and Practice* (New Haven, 1954, r 1973). La teoría rítmica de Waite ha sido discutida, especialmente por M. F. Bukofzer en *Notes*, 12 (1955); H. Tischler, en *JAMS*, 14 (1961) y *AcM*, 40 (1968); E. F. Filndell, en *Mf*, 17 (1964) y T. Karp en *MQ*, 52 (1966), si bien su enfoque sigue siendo interesante. Para la obra de Perotino v. las ed. de H. Husmann, *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame Organa* (Leipzig, 1940, r 1967; profunda discusión de Y. Rokseth en los *Cahiers techniques de l'art*, I Estrasburgo, 1947, pp. 33-47), de E. Thurston, *The Works of Pérotin* (New York, 1970) y de G. A. Anderson, *The Latin Compositions... of the Notre Dame Ms. W₂* (IMM, 1971).

Para el estado de la cuestión sobre Leonino y Perotino véanse los artículos de G. Birkner en *In Memoriam J. Handschin* (Estrasburgo, 1961, pp. 107-126), H. Tischler en *Aspects of Med. and Ren. Music*, pp. 803-817 [complementado en *JAMS*, 19 (1966), 85-87] y de E. H. Sanders en el *Fs. W. Wiora* (Kassel, 1967, pp. 241-249) que adelanta el período 1165-1225 para Perotino. Sobre la ampliación del *Magnus liber* por parte de este último y su extensión a Saint-Germain y a Santa Genoveva, v. Husmann en *MQ*, 49 (1963), *JAMS*, 16 (1963), *Natalicia Musicologica K. Jeppesen* (Oslo, 1962, pp. 31-36) y A. Machabey en *MD*, 12 (1958), N. E. Smith en *JAMS*, 25 (1972) y *AcM*, 45 (1973) así como H. Tischler en *ML*, 50 (1969) y *AcM*, 49 (1977) para las cuestiones de estructura.

Las distinciones establecidas entre *discanto*, *cláusula*, *cópula* han sido aclaradas por W. Waite en *JAMS*, 5 (1952), F. Reckow, *Die Copula* (Wiesbaden, 1972) y J. Yudkin en *MD*, 34 (1980). R. Flotzinger aporta un inventario íntegro, con transcripciones, en los *Wiener Musikwiss. Beiträge*, 8 (1969), con lo que se completa así la *Musikwiss. Studienbibliothek*, 22-23 (Darmstadt, 1963) de Fr. Gennrich y G. A. Anderson en *AcM*, 42 (1970), 109-128.

El conducto sobre tenor inventada representa, desde el punto de vista de la composición, la principal innovación y el punto culminante de la escuela de Notre-Dame. J. Knapp, en *Thirty-Five Conductus* (Colegium Musicum 6, New Haven, 1965) ha realizado una buena antología práctica, y E. Thurston, en la col. *RRMMA*, 11-13 (1980), aporta una transcripción íntegra. Hay que añadir las concordancias establecidas por E. Gröninger en los *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, 2 (Regensburg, 1939) y G. Anderson en *Miscellanea Musicologica*, 6-7 (Adelaide, 1972 y 1975), y después los estudios de Y. Rokseth en *Mélanges de Musicologie offerts à L. de la Laurencie* (París, 1933), L. Ellinwood en *MQ*, 27 (1941), L. Schrade y M. Bukofzer en *Ann. Mus.*, 1 (1953) y finalmente de R. Falck en *JAMS*, 23 (1970) y en su libro *The Notre Dame Conductus: A Study of the Repertoire* (IMM, 1981).

La adición de palabras a las cláusulas de sustitución daría lugar, en el si-

glo XIII, al motete, que es al *ars antiqua* lo que la forma sonata a las épocas clásica y romántica. Como en la secuencia y la diafonía, el principio fecundo del tropo aparece aquí actuante (motete *enté*), pero con la adquisición, además, del ritmo modal según se establece en los tratados de Francon, de Lambert y de Pierre de la Croix. El fecundo estudio de J. Handschin, Ueber den Ursprung der Motette, en las *Actas* del Congreso de Musicología de Basilea, 1924 (Leipzig, 1925, pp. 189-200) fue profundizado por R. Dammann en *AfMw*, 16 (1959); G. Birkner, *AfMw*, 18 (1961); K. Hofmann en *AcM*, 42 (1970); E. Sanders en *GdMED*, pp. 497-573, y N. E. Smith en *MD*, 34 (1980).

A las fuentes del repertorio de Notre Dame hay que añadir los manuscritos de Montpellier (sigla *Mo*; ed. monumental de Y. Rokseth, París, 1935-1939, *r* 1983, 4 vols.; nueva transcr. de H. Tischler en 1978, en *RRMMA*, 2-8); de Bamberg (*Ba*; ed. P. Aubry, *Cent motets du XIII^e s.*, París, 1908, *r* 1964; nueva transcr. de G. Anderson en 1977 en *CCM*, 75, 3 vols.); de Las Huelgas (*Hu*; ed. H. Anglés, Barcelona, 1931, *r* 1977, 3 vols.; nueva transcr. de G. Anderson, en 1972, en *CCM*, 79, 2 vols.); de Turín (*Tu*, ed. A. Auda, *Les motets wallons*, Bruselas, 1953, *r* 1983, 2 vols.) y de La Clayette [*Cl* = París, BN, n.a. fr. 13521; facs. por F. Gennrich en *SMMA*, 6 (Langen, 1958) y transcr. de L. Dittmer, *IMM*, 1959, y de G. A. Anderson, *CMM*, 68; sobre el redescubrimiento de este manuscrito, cf. A. Rosenthal en *Ann Mus.*, 1 (1953)]; así como los fragmentos estudiados por J. Hourlier y J. Chailley con el título *Cantionale cathalaunense*, en las *Mémoires de la Société d'Agriculture, Commerce, Sciences et Arts du département de la Marne*, 1956, pp. 141-159; el artículo ha sido revisado por J. Chailley en los *Mélanges* dedicados a J. Handschin, 1960, pp. 140-150, con el título *Fragments d'un nouveau manuscrit d'Ars Antiqua à Châlons-sur-Marne*; el manuscrito tiene la sigla *Ch* y los dos estudios aparecen resumidos en la p. 81 de los *Mélanges J. Chailley*, 1980 (*De la musique à la musicologie*), con el n.º 155.

El *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili* de Fr. Ludwig (Halle, 1910; 2.ª ed. rev. y completada por L. Dittmer, Nueva York-Hildesheim, 1964-1978, 3 vols. en 2 tt., preferible al resumen de Gennrich en *SMMA*, 7-8 (1961-1962), aporta un «catálogo razonado» y un índice temático de prácticamente todas las fuentes polifónicas de los siglos XII-XIII, pero es tan denso y de un manejo tan complicado que puede ser preferible por su claridad el inventario casi exhaustivo de G. Reaney, *Manuscripts of Polyphonic Music, 11th-early 14th cent.* (*RISM*, B IV: 1966-1969, 2 vols.) o incluso, para la identificación rápida de los textos, la *Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten* de Gennrich, *SMMA*, 2 (1967), ilustrada para su ed. crit. de 53 motetes, *Florilegium Motetorum*, *SMMA*, 17 (1966), junto con la ed. práctica de H. Tischler, *A Medieval Motet Book* (Nueva York, 1973) y de la antología de H. Husmann, *Medieval Polyphony* (Colonia, 1962 = versión inglesa de *Das Musikwerk*, vol. IX). En *The Earliest Motets* (Yale University Press, 1982, 3 vols.), H. Tischler aporta una transcripción paralela de todos los motetes contenidos (unos 428), más o menos hasta 1270, con comentario crítico.

Recordemos que el motete litúrgico sobre tenor, con palabras latinas o francesas, constituye un auténtico espejo del arte de la sociedad del siglo XIII y que en este sentido su estudio interno ha propiciado, desde la publicación de los textos musicales, numerosos trabajos, de los que se relacionan a continuación los más importantes: F. Mathiassen, *The Style of the Early Motet* (Copenhague, 1966); E. Ap-

fel, *Anlage und Struktur der Motteten im Codex Montpellier* (Heidelberg, 1970); K. Hofmann, *Untersuchungen zur Kompositionstechnik der Motette* (Neuhausen-Stuttgart, 1972). En francés, además de la edición de *Mo* por Y. Rokseth, véase P. Aubry-A. Gastoué, *Recherches sur les ténors français et latins* (París, 1907) y, en inglés, los diversos artículos de H. Tischler en *MQ*, 30 (1944), *AcM*, 28 (1956) y 31 (1959), *RdM* de 1967 y *AfMw*, 32 (1975) (cuestiones de ritmo), así como los de G. A. Anderson en *Miscellanea Musicologica*, 3 (1968), *JAMS*, 22 (1969), 157-196 (complemento al *Repertorium* de Ludwig), *ML*, 49-50 (1968-1969) y 55 (1975: identificación de tenores), *MD*, 25 (1971) y 27-28 (1973-1974: manuscritos La Clayette) y, para el simbolismo de los textos, *Studies in Musica*, 4 (1970), 19-39.

Yves CHARTIER

Capítulo 7

Siglos XIV y XV

La publicación sistemática de obras en partituras fácilmente legibles y la multiplicidad de estudios relativos a estos dos siglos han llevado a una considerable afinación en su enfoque. Las obras de síntesis que existen en la actualidad, sin que pueda rechazárselas de manera general, no permiten ya un conocimiento suficientemente preciso. Estaremos obligados, pues, a consultar las últimas publicaciones que, en principio, tienen en cuenta los trabajos más recientes (el diccionario *New Grove* es en este sentido la mejor herramienta de trabajo); también las revistas (la más homogénea para este período es *Musica Disciplina*, cuyo n.º XXXIV, de 1980, apareció en 1982).

Para un conocimiento global de la época puede consultarse la obra de J. Chailley *Histoire musicale du Moyen Age*, París, 2.ª ed., 1970, que presenta una visión sintética donde no se descuidan ni los movimientos ideológicos ni las relaciones culturales y artísticas. De menor nivel de exigencia (por ser más antiguo), pero lleno de preciosa información, A. Pirro, *Histoire de la musique de la fin du xiv^e siècle à la fin du xvi^e siècle*, París, 1940. Para un estudio más técnico, no podemos prescindir de la obra, antigua sin embargo, de G. Reese, *Music in the Middle Ages*, Nueva York, 1940, pero resulta preferible la de A. Hughes y G. Abraham *Ars Nova and the Renaissance, 1300-1540*, t. III de la *New Oxford history of Music*, Londres, 1960, que constituye indiscutiblemente la mejor exposición histórica sobre la producción musical de esta época. Aún habría que añadir una obra, limitada al siglo XIV, pero que es de gran interés, *Ars Nova*, recopilación de estudios sobre la música del siglo XIV (*Les Colloques de Wégimont*, II, 1955, París, 1959).

I. EL SIGLO XIV

«Ars nova»

La primera vez que se empleó este término, tomado de un tratado de Ph. de Vitry, fue en una obra de J. Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation*, Leipzig, 1905.

Desde entonces se admite en general para designar la producción francesa entre el Roman de Fauvel (1316) y la muerte de Machaut (1377). Pero la impresión de renovación data ya del siglo xiv mismo. Puede encontrarse la prueba en las críticas de los conservadores, como Jacques de Lieja, *Speculum musicae*, 1323-1325, editado por el American Institute of Musicology en la serie *Corpus Scriptorum de Musica*, 2, 1955, y en la bula pontificia de Juan XXII cuyo texto íntegro en latín (con traducción en inglés) se encuentra en *The Oxford history of music*, vol. II, pp. 89-91, Oxford, 1905 (comentario en J. Chailley, *HMMA*, pp. 244-247), pero también en las aprobaciones de los *moderni*, como Jehan de Muris, *Compendium musicae practicae*, 1322 (CSM, 17, 1977) y Philippe de Vitry, *Ars Nova*, ca. 1322 (CSM, 8, 1964, obra que, además del texto en latín, incluye la traducción en francés).

El sentido del término se ha extendido poco a poco más allá del campo puramente francés para abarcar a la expresión musical general del siglo xiv, y en especial la música italiana, muy activa en esta centuria, aunque esté menos justificado para Italia, que no conoció un *ars antiqua* comparable a Francia (y por ello algunos prefieren referirse a este período como el *Trecento*). En este sentido pueden consultarse las actas del congreso *L'ars nova italiana nel Trecento*, Certaldo, 1962-1970.

Con relación al período anterior, las novedades afectan sobre todo a los problemas de notación. Se fija el sistema mensuralista. Se encuentra un empleo bastante claro en Philippe de Vitry, *Ars Nova* (*op. cit.*) en que aparecen las primeras tentativas de indicación de medida (que no se impondrán sino muy tardíamente: G. de Machaut no las emplea). Para el estudio del sistema en su conjunto, véase J. Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation* (*op. cit.*), que aún es muy útil a causa de los ejemplos citados, con sus transcripciones; pero, sobre todo, la obra fundamental de W. Apel, *The notation of polyphonic music 500-1600*, Cambridge, Mass., 1.^a ed., 1942, constantemente reeditada desde entonces, donde se reúnen todos los datos necesarios para la lectura de los documentos antiguos, tanto vocales como instrumentales. Consúltese también Carl Parrish, *The notation of medieval music*, 1959, de nuevo disponible gracias a una reimpresión, Nueva York, 1978, y el informe práctico y rico de numerosos facsímiles de F. Gennrich, *Abriss der mensuralnotation des xiv. und ersten Hälfte des xv. Jahrhunderts*, Langen, 1965.

Las formas.—El motete, ámbito de elección de la expresión musical culta en el siglo xiii, es el primer beneficiario de las innovaciones. Hay un buen estudio de su naturaleza y evolución en el artículo de U. Günther, The 14th century motet and its development, en *MD*, XII, 1958.

Una de las novedades del motete del siglo xiv, el posible uso de un *Solus Tenor* como sustituto de las voces de tenor y contratenor, se estudia en un breve pero sustancioso artículo, The solus tenor in the 14th and 15th centuries, de S. Davis, en *Acta Musicologica*, XXXIX, 1967. Los problemas debidos a la existencia y a las transformaciones de la voz de contratenor, que puede convertirse según los casos en *contrabassus* y, más tarde, en *contraltus*, son estudiados por H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig, 1950.

El conducto, de gran voga en el siglo xiii, desaparece como tal o más bien se funde en el motete, cuya escritura contribuye a hacer evolucionar. Este estilo, que parece estar en el origen del desarrollo de centros musicales fuera de Francia (Inglaterra e Italia) es quizá el punto de partida de los géneros polifónicos profa-

nos, pero encuentra un empleo en fragmentos de misa, sobre todo *Gloria* y *Credo*, la amplitud de cuyos textos no se presta demasiado al tratamiento en motete.

La gran novedad es la aparición de manuscritos o, al contrario que las costumbres anteriores (por ejemplo, el manuscrito de Las Huelgas, *CMM*, 79), las piezas del ordinario de la misa aparecen reunidas en ciclos. Estos conjuntos poco homogéneos se encuentran, en partitura, en el t. I de la serie de 24 vols. (en 1984 habían aparecido 18) editados por l'Oiseau-Lyre, *Polyphonic music of the fourteenth century* (Monaco, Leo Schrade, 1956, reed. 1974). H. Staebelin Harder estudia el problema general de la misa en el siglo xiv en *Fourteenth-century mass music in France*, *MSD*, 7, 1962. Pero es preciso añadir que aún se plantean problemas incluso con la misa de Machaut, que es considerada generalmente como la más auténticamente cíclica; E. A. Keitel, *The so called cyclic mass of G. de Machaut*, en *Musical Quarterly*, 58, 3, 1982.

Otra característica de este siglo es que la polifonía enriquece la lírica profana, que toma ventaja con respecto al motete. Sobre ello hay un buen estudio de conjunto de W. Dömling, *Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von G. de Machaut*, Tutzing, 1970. En cuanto a los lais, tradicionalmente monódicos, se descubre poco a poco que algunos de ellos han podido ser polifónicos de manera disimulada (R. H. Hoppin, *An unrecognized polyphonic lai of Machaut*, en *MD*, vol. XII, 1958, y M. Hasselman y Th. Walker, *More hidden polyphony in a Machaut ms*, en *MD*, vol. XXIV, 1970).

Las obras.—Aunque en esta época aparezcan ya compositores de amplia obra, son aún muchas las obras anónimas y, entre ellas, los textos musicales introducidos en 1316 en el *Roman de Fauvel*, con excepción de cinco motetes triples en latín atribuidos por L. Schrade a Ph. de Vitry. Puede consultarse la reproducción fotográfica de esta obra militante editada por P. Aubry, *Le Roman de Fauvel*, París, 1907. El texto musical constituye la primera parte del t. I, *Polyphonic music of the fourteenth century (op. cit.)*. A continuación, L. Schrade estableció el texto de la decena de motetes latinos que se conservan de Philippe de Vitry. (Para su obra como teórico, véase más arriba, *Ars Nova*.) Las obras anónimas o de compositores menores están reagrupadas en *CMM*, 53, *French secular compositions of the 14th century* (3 vols., W. Apel, 1970, 1971, 1972).

La personalidad de G. de Machut es más conocida, en parte gracias a su amplia producción poética que resulta accesible en obras antiguas pero esenciales siempre: V. Chichmaref, *G. de Machaut, oeuvres lyriques*, París, 1909, reimpreso en 1973, y P. Paris, *Le voir dit*, París, 1875, reimpreso en 1969. Las obras musicales han sido publicadas por F. Ludwig, *G. de Machaut musikalische W.*, Leipzig, 1928, y por L. Schrade en *Polyphonic music of the fourteenth century*, de las que constituyen los tt. II y III, Mónaco, 1956. Para la biografía se puede acudir a A. Machabey, *G. de Machaut*, 2 vols., París, 1955 (algo sobrepasado en cuanto a las obras). Para el conocimiento de la obra musical véase G. Reaney, *Machaut*, Londres, 2.^a ed., 1974, donde puede encontrarse lo esencial de manera breve y también una biografía excelente y muy completa. Queda aún el espinoso problema de la fecha de las obras, lo que provoca tomas de posición contradictorias. Consúltense: G. Reaney, *A chronology of the ballades, Rondeaux and Virelais set to music*, in *MD*, VI, 1952, y *Towards a chronology of Machaut's musical works*, en *MD*, XXI, 1967; U. Günther,

Chronologie und Stil der Kompositionen G. de Machauts, *AcM*, XXXV, 1963; J. Chailley, Du cheval de Guillaume de Machaut à Charles II de Navarre, *Romania*, CXIV, 1973; A. Swartz, A new chronology of the ballades of Machaut, *AcM*, XLVI, 1974, y, en fin, E. Keitel, *A chronology of the compositions of G. de Machaut, based on a study of fascicle manuscript structure in the larger manuscripts*, Cornell Univ., 1976. La última obra aparecida sobre el tema es colectiva: *G. de Machaut, poète et compositeur*, Actas del Coloquio de 1978, París, 1982.

Ars nova italiana (Trecento)

Casi no hay testimonios concretos sobre la existencia de una actividad polifónica en la Italia del siglo anterior, pero se muestra especialmente fértil en este sentido desde comienzos del xiv. Hay pruebas de la anterioridad de determinada práctica musical en los tratados de Marchettus de Padua, el *Lucidarium* de 1317 y, sobre todo, el *Pomerium in arte musicae mensuratae*, 1321-1327 (*CSM*, 6, 1961) en que se encuentran expuestos los particulares problemas de la notación italiana y que se emparentan con los tratados de Vitry.

La integridad de los textos musicales es casi totalmente disponible gracias a dos series que, en determinados casos, coinciden volumen a volumen: en la colección de l'Oiseau-Lyre (*Polyphonic music*, cit.), el t. VI, *The works of Francesco Landini*, L. Schrade, 1958; los tt. VI a XI, *Italian secular music*, W. Th Marocco; los tt. XII y XIII, *Italian Sacre music*, K. von Fischer y F. A. Gallo (XII, 1976, XIII en preparación). En la publicación del Instituto americano de Musicología, *Music of the fourteenth century Italy*, *CMM*, 8, 5 vols., 1954-1964, por N. Pirotta.

Estas publicaciones exhaustivas no permiten, sin embargo, tomar siempre conciencia de la realidad de agrupamientos efectuados en los manuscritos, algunos de los cuales pueden ser síntoma del gusto o la preocupación de una época: en este sentido, el *Squarcialupi-codex Pal. 87* de J. Wolf, Lippstadt, 1955 (ed. póstuma) conserva aún todo su interés.

Para una primera visión de conjunto del *trecento* léase el capítulo redactado por N. Pirotta en la Enciclopedia de la Pléiade, Roland-Manuel, *Histoire de la musique*, I, París, 1960 (la bibliografía, que se interrumpe en 1955, es ya muy insuficiente). La obra de referencia es K. von Fischer, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Berna, 1956, donde puede encontrarse un estudio fundamental del repertorio con cuadros sinópticos que indican el número de voces, las formas, las eventuales concordancias y las ediciones modernas.

Las formas

Sólo tres estructuras poéticas sirven de soporte a la expresión musical (el motete está prácticamente ausente de la producción italiana): el madrigal, cuya incierta etimología es hoy objeto de controversia (A. Ghislanzoni, *Les formes littéraires et musicales italiennes au commencement du xiv^e siècle*, en *Colloques de Wégimont*, op. cit.) y la caccia durante la primera mitad del siglo, más tarde la ballata, desde 1360. Puede partirse perfectamente del breve pero sustancial estudio de L. Ellinwood, *The fourteenth century in Italy* (en *NOHM*, vol. III, op. cit.) que no descuida

las imbricaciones poético-musicales. Para una investigación más en profundidad, consúltese V. L. Hagopian, *Italian ars nova music, a bibliographic guide to modern editions an related literature*, Berkeley, 2.ª ed., 1973, donde se recensionan y comentan todos los libros y artículos hasta la fecha indicada. Hay que añadir, para el estudio de la caccia, la homogénea recopilación de W. Th. Marocco, *The fourteenth century italian cacce* (Cambridge, Mass), 2.ª ed., 1961, con un detallado prefacio que permite una visión global de este género de composición.

Los compositores

Las obras de los compositores de la primera generación, Magister Piero, Giovanni da Cascia, Jacopo da Bologna, cuya actividad se localiza en el norte (Milán, Verona) constituyen el t. VI de la colección de l'Oiseau-Lyre, *Polyphonic music* (*op. cit.*), Mónaco, 1967.

A partir de 1360 la actividad musical se centra en Florencia (*ars nova* florentina) y su eco más importante es el codex *Squarcialupi* (*op. cit.*) y Landini es el compositor más representativo (el tercio de toda la música italiana del siglo xiv). Su obra (t. IV de *Polyphonic music*, *op. cit.*) acaba de ser reeditada en dos volúmenes con una nueva introducción de E. K. von Fischer (L. Schrade, *Francesco Landini complete works*, Mónaco, 1982). Las obras de los demás compositores aparecen agrupadas en el t. VII de la misma colección.

«Ars subtilior»

Este apelativo —*Per viam subtilitatis*, según Egidius de Murino (CS, III)— propuesto en 1963 por U. Günther (Das Ende der Ars Nova, en *Musikforschung*, XVI, 1963) se adopta hoy generalmente en lugar de *mannered style* (W. Apel) para designar el período posterior a Machaut en que se funden las estéticas italiana y francesa en beneficio del intelectualismo francés. Una exposición clara y sintética de este confuso período puede encontrarse en W. Apel, *French secular music of the late fourteenth century*, Cambridge (Mass.), 1950, cuyo importante prefacio, bien surtido de facsímiles, pasa revista a fuentes, formas, notación, etc., e incluso las circunstancias de composición de determinadas piezas. Se puede completar con W. Apel, *French secular compositions of the 14th century*, 3 tt., 1970, 1971, 1972, CMM, 53, y U. Günther, *The motets of the ms. Chantilly (Condé 564) and Modena (bibl. est.)*, CMM, 39, 1965.

II. EL SIGLO XV

Primicias del Renacimiento

Predecesores de Dufay y Binchois

La tendencia a una expresión musical más sencilla, rasgo que, en la medida en que acabará por imponerse, se considera una pauta moderna, empieza a manifes-

tarse: en ella se localizan los principios del Renacimiento cuyo comienzo situamos hoy hacia 1430 (G. Reese, *Music in the Renaissance*, Nueva York, 1954)¹.

Escuela de Lieja.—Entre los partidarios de este nuevo estilo hay muchos compositores oriundos de la provincia de Lieja que constituyeron en Italia el medio en que se desenvolvió el joven Dufay. El más famoso es Johannes Ciconia, cuyas obras completas han sido publicadas y estudiadas por S. Clercx (*Un musicien liégeois et son temps*, Bruselas, 1960). Una obra más reciente de P. Van Nevel, J. Ciconia, *Een muzikaal historische situering*, Berchem, 1981, tiene en cuenta las últimas interrogantes en relación con posibles confusiones biográficas (D. Fallows, Ciconia padre figlio, en *Rivista italiana di Musicologia*, XI, 1976). En relación con su obra teórica consúltese el artículo de S. Clercx, J. Ciconia théoricien, en *Annales musicologiques*, III, París, 1955.

Sus obras profanas sobre textos italianos o franceses han marcado el camino de toda una pléyade de compositores de la región de Lieja, que aparece reunida en una publicación, hasta el momento no superada, de Ch. Van den Borren, *Pièces polyphoniques profanes de provenance liégeoise*, Bruselas, 1950. La producción religiosa de estos compositores ha sido puesta al día desde hace tiempo por Ch. Van den Borren, *Polyphonia Sacra*, 1932, donde aparecen motetes religiosos en latín y fragmentos de misas.

Compositores franceses.—Las obras de los compositores parisienses de la generación anterior a Dufay han sido publicadas en su integridad por G. Reaney con el título general de *Early fifteenth-century music* (CMM, II, vols. I, II y III, 1955-1966).

La corte de Borgoña es un centro sumamente activo y aún más brillante, y en ella quedan fijados los cánones de la canción cortesana. Para este período existe un excelente estudio de J. Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon*, Estrasburgo, 1939; a la que había precedido la publicación de los propios textos: J. Marix, *Les musiciens de la cour de Bourgogne*, París, 1937.

Escuela inglesa.—Los mejores estudios sobre música inglesa de la primera mitad del siglo xv son los de M. Bukofzer, del que es necesario leer el sustancial artículo *Musique en Angleterre*, en la *Enciclopedia de la Pléiade*, París, 1960, y el capítulo del mismo autor, aún más documentado, «English church music of the fifteenth century», en la *NOHM*, III (*op. cit.*).

La mayor parte de las obras aparece recopilada en el manuscrito de Old Hall, amplia compilación en que están agrupadas obras que van más o menos de 1360 a 1420, es decir, dos generaciones antes de Dunstable (A. Hughes y M. Bent, *The Old Hall manuscript*, CMM, 46, 1969) y cuyo contenido, uniformemente religioso, ha sido estudiado en profundidad por M. Bukofzer en *Studies in medieval and renaissance music*, Nueva York, 1950.

Hay dos compositores que, a partir de Bukofzer, destacan entre una multitud de autores de menor importancia por haber intentado, desde 1440, la unión de determinadas piezas del ordinario de la misa y haber sentado por ello las bases de ciclos unitarios: Leonel Power († 1445), cuya obra se encuentra en curso de

¹ Hay versión española: Madrid, Alianza Música.

publicación por el AIM (L. Power, *CMM*, 50, vol. I: motetes) y J. Dunstable († 1453) cuya obra forma el t. VII de *Musica Britannica, John Dunstable complete works*, Londres, 2.ª ed., 1970, M. Bukofzer.

La época de Dufay y Binchois

G. Dufay († 1474) es el compositor cuya producción, que fue muy apreciada en su época, domina toda la mitad del siglo xv. Ha sido íntegramente editada por H. Besseler (*CMM*, 1, 6 vols., 1960-1964) y Ch. Hamm propuso su clasificación cronológica (*A chronology of the works of G. Dufay*, Princeton, 1964).

Para un estudio de conjunto es útil acudir al antiguo pero especialmente perspicaz libro de Ch. Van den Borren, *G. Dufay, son importance dans l'évolution de la musique au xv^e siècle*, Bruselas, 1926, pero hay una obra nueva, debida a uno de los mejores especialistas actuales, D. Fallows, *Dufay*, Londres, 1982, que tiene en cuenta las más recientes investigaciones realizadas por otros, como las de C. Wright (*Dufay at Cambrai*, 1975, y *Music at the court of Burgundy*, 1979).

El trabajo más importante sobre la música religiosa de Dufay es el de W. Nitschke, *Studien zu den Cantus Firmus Messes G. Dufays*, Berlín, 1968, obra muy detallada donde se pasa revista, una detrás de otra, a las principales misas. Pero es preferible la profundísima y sintética reflexión de E. Sparks, *Cantus firmus in Mass and Motet, 1420-1520*, Berkeley, 1963, obra de gran importancia que plantea todas las cuestiones de fondo en relación con la elaboración del *cantus firmus* y sus estructuras posibles.

La personalidad de Gilles Binchois († 1460) es muy atractiva, pero de envergadura menor. Pueden leerse sus más o menos 60 canciones, en su mayor parte rondeaux, en W. Rehm, *G. Binchois chansons*, Maguncia, 1957 (del mismo autor, *Das Chansonwerk von G. Binchois* (dis., Univ. de Friburgo, 1952) y la obra religiosa en A. Parris, *The Sacred works of G. Binchois* (dis., Bryn Mawr College, 1965).

La época de Ockeghem y Busnois

La nueva generación está dominada por la figura de Jean de Ockeghem († 1497), que aún aguarda su historiador. Sólo podemos acudir al artículo de D. Plamenac en *MGG* y al de L. Perkins en el *New Grove*, ambos con abundante bibliografía.

Paradójicamente, la celebridad de Ockeghem se basa en un número de obras sorprendentemente limitado, sobre todo en el campo de la canción: se le atribuyen unas veinticinco, que aún no han sido publicadas como conjunto. Una de las mejores tomas de contacto sigue siendo la de E. Droz y G. Thibault, *Trois chansonniers du xv^e siècle*, París, 1927, donde cada una de las 8 canciones es objeto de comentario al final del volumen.

Los motetes, todos religiosos y en lengua latina (aparte del motete a la antigua *Mort tu as navré*, compuesto a la muerte de Binchois), sólo son accesibles en pequeña cantidad y están dispersos. Uno de ellos aparece en M. Besseler, *Altniederländische Motetten*, Kassel, 1929, y otro en A. Smijers, *Van Ockeghem tot Sweelinck*, I, Amsterdam, 1952. Tan sólo las 16 misas son fáciles de consultar puesto

que la totalidad (algunas de ellas son de dudosa atribución) aparece en D. Plamenac, *J. Ockeghem collected works*, t. I, 2.ª ed., 1959; t. II, 1947). No hay ningún estudio de conjunto aparte del de E. Sparks, *Cantus firmus in mass* (op. cit.), pero se puede acudir al artículo de L. Lockwood, *A view of the early sixteenth century parody mass*, Queens College, Univ. Nueva York, 1964, consagrado sobre todo al siglo XVI, pero que plantea, a partir de Ockeghem, los aspectos de la misa-parodia.

El músico-poeta Antoine Busnois († 1492?) merece menos atención por su obras religiosas que por sus canciones. Se conservan unas sesenta, de gran calidad, característica de la canción burguñona. Diez de ellas aparecen en E. Droz y Thibault, *Trois chansonniers* (op. cit.), tres en K. Jeppesen, *Der Kopenhagener chansonnier*, Leipzig, 1927, y cuatro en H. Hewitt, *Harmonice musices odhecaton A*, Cambridge (Mass.), 1946. Puede consultarse también M. R. Maniates, *Combinative chansons*, en *JAMS*, XIII, 1970, y P. Gülke, *Das Volkslied in der burgundischen Polyphonie des 15. Jahrhunderts*, en *Festschrift H. Besseler*, Leipzig, 1961.

Habría que añadir los nombres de muchos otros maestros, algunos de los cuales gozaban de considerable notoriedad y cuyas obras empiezan a ser publicadas, como Hayne Van Ghizeghem (16 canciones en J. Marix, *Les musiciens de la cour de Bourgogne*, op. cit., en *CMM*, 74, 1977), o Johannes Regis (*CMM*, 9, 1955).

Señalemos además la ejemplar publicación de un cancionero de muy homogénea factura descubierto en un excelente artículo de M. Bukofzer, *An unknown chansonnier of the 15th century*, en *Musical Quarterly*, XXVIII, 1, 1942. Aparecen en él los nombres de numerosos compositores más o menos vinculados a la corte de Borgoña: L. L. Perkins y H. Garey, *The Mellon chansonnier*, New Haven, 1979 (vol. I, en facsímil junto a la transcripción; vol. II, comentarios).

La música fuera de Francia en el siglo XV

Gran Bretaña

Entre los compositores que sobreviven a Dunstable hay que citar a Walter Frye († 1475) que tal vez pasó por la corte de Borgoña (*CMM*, 19, 1960), R. Morton († 1475) que fue profesor de escritura de Carlos el Temerario (4 canciones en J. Marix, *Trois chansonniers*, op. cit.). Salvo estos dos compositores, cuya carrera se desarrolló en el continente, la música inglesa parece desarrollarse al margen de la general evolución propia de la segunda mitad del siglo. La música religiosa ocupa el primer lugar con las antífonas y las misas cuyo número de voces llega normalmente a cinco (L. Harrison, *The Eton choirbook*, Londres, 1956).

Italia

Aunque las canciones italianas aparezcan aún en manuscritos (ms. Oxford, Bodl. can. 213), suelen ser obra de extranjeros, como Ciconia, Arnold de Lantins, etc., y no llenan el sorprendente vacío de compositores italianos posterior a la desaparición de Landini (N. Birdgman, *La vie musicale au Quattrocento*, París, 1964). Los objetivos nacionalistas del teórico Prosdocius de Beldemandis († 1428), *MSD*, 29,

en sus siete tratados escritos hacia 1412, carecen de trascendencia ante la masiva llegada de extranjeros, sobre todo franco-flamencos, que se instalan durante este siglo hasta el punto de que, cuando nace la imprenta musical, los italianos se encuentran casi excluidos (H. Hewitt, *Harmonice... Odbecaton, op. cit.*). Las *Frottole* (G. Cesari, *Le Frottole... di Petrucci*, Cremona, 1954), *Giustiniane* (W. Rubsamen, *The Giustiniane or viniziane of the 15th Century*, en *AcM*, XXIX, 1957), *strambotti, canzoni, canti carnascialeschi* (P.-M. Masson, *Chants de carnaval florentins*, París, 1913) están más próximos, en su sencillez, de la vena popular.

Alemania

Alemania está casi por completo ausente de la vida musical de los siglos xiii y xiv, y no empieza a estar de veras presente hasta finales del xv. Existen documentos de los siglos xiv y xv en que se constata un retraso auténtico con respecto a la producción francesa (W. Dömling, *Die Handschrift London*, Br. Mus. Add. 27630, 1972), pero las grandes recopilaciones de polifonía son aún más tardías: son el *Lochamer* (ca 1450), el *Schedelsche* (ca 1460) y el *Glogauer Liederbuch* (ca 1460), que incluyen piezas alemanas, pero también francesas, latinas e italianas (*Das Glogauer Liederbuch*, I, 1936, II, 1937, III y IV, 1981, y *Das Liederbuch des D' Hartmann Schedel*, 1978, en *Das Erbe deutscher Musik*). En estos manuscritos se encuentran en parte las obras del músico alemán más representativo de este siglo, el organista ciego C. Paumann († 1473).

España

La vida musical en España se desarrolla también tardíamente. El compositor más antiguo parece ser Juan Cornago, que en 1473 pertenecía a la capilla de la corte de Aragón (H. Anglés, *La música en la corte de los Reyes católicos; Cancionero musical de Palacio*, Barcelona, 1947 a 1953). De Johannes Urreda, que sus contemporáneos consideraban igual a Dufay o a Ockeghem, sólo nos quedan unas pocas piezas, editadas por Hewitt y Anglés. Hasta el tránsito al siglo xvi no se afirma un verdadero estilo español, con la colusión entre el *villancico* de esencia popular y la manera franco-flamenca (véanse también los *cancioneros* de Upsala, de Elvas, etc.). El mayor representante de esta escuela nacional española es Juan del Encina, la mayor parte de cuya obra aparece en el *Cancionero de Palacio* (v. *supra*).

Música instrumental

Antes del siglo xiv no encontramos ninguna música específicamente instrumental, con excepción de determinados motetes sin palabras que concluyen el manuscrito de Bamberg, de donde se creyó que podían estar destinados a instrumentos, así como las estampías añadidas en las partes en blanco del cancionero del Rey (P. Aubry, *Estampies et danses royales*, París, 1907. Tan sólo la iconografía puede ser de alguna ayuda, tanto para precisar la naturaleza de los instrumentos emplea-

dos lo mismo en la iglesia que en la ciudad, como para comprender sus eventuales agrupaciones. Ni siquiera el laúd, que desde principios del siglo xvi iniciará una brillantísima carrera, aparece representado en el siglo xv en ningún documento. A la iconografía hay que añadir los innumerables instrumentos «altos» y «bajos» (de sonoridad brillante o de menor sonoridad) citados por poetas y prosistas (cf. G. de Machaut, *Prise d'Alexandrie* y *Le Remède de Fortune*). Sobre este tema pueden consultarse los siguientes artículos: G. Reaney, Voice and instruments in the music of G. de Machaut, en *Revue belge de Musicologie*, X, 1956; F. L. Harrison, Tradition and innovation in instrumental usage 1100-1450, en *Aspects of medieval and renaissance music*, Nueva York, 1966; Leo Schrade, The organ in the Mass of the 15th century, en *The Musical Quarterly*, Nueva York, 1942; H. Besseler, Die Entstehung der Posaune, en *Acta Musicologica*, XXII, 1950, y Die Besetzung der Chanson in 15. Jahrhundert, en *IMSCR*, V, *Utrecht 1952*; G. Thibault, Le concert instrumental au xv^e siècle, en *La musique instrumentale de la Renaissance*, París, 1955; H. M. Brown, Instruments and voices in the fifteenth-century chanson, en *Current Thoughts in Musicology*, Austin (Texas), 1976.

Hay que esperar realmente al siglo xiv para ver el desarrollo de un arte instrumental, pero en un solo campo, el del teclado: en los años 1320, en la tablatura conocida como *Robertsbridge* (Br. Mus. Add. 28550), probablemente de origen francés, donde aparecen estampías y motetes de Fauvel; algo posterior, tal vez de comienzos del siglo xv, es el *Codex Faenza* bibl. com. 117 que contiene transcripciones de canciones francesas e italianas y fragmentos de misas (se desgrena el *cantus firmus* en el bajo, normalmente en notas breves, bajo un contrapunto florido, rápido, en la mano derecha); de 1448, la tablatura del *Fr. Adam Ileborgh*; de 1452, el *Fundamentum organisandi* de C. Paumann y, el más importante de todos, el manuscrito de 3725 de la Bay. Staatsbibl. de Munich, el libro de órgano de la Cartuja de Buxheim, realizado en los años 1470, bajo la influencia, probablemente, de Paumann (contiene en parte su propia obra).

Todas estas obras pueden ser consultadas hoy día. En la serie americana del *Corpus of early keyboard music*: W. Apel, *Keyboard music of the fourteenth and fifteenth*, 1963, aparecen agrupados el *Robertsbridge*, la tablatura de Ileborg y algunas piezas aisladas de manuscritos de Viena, Breslau, Munich, Berlín y Hamburgo. En el corpus del AIM: D. Plamenac, *Keyboard music of the late middle ages in the Codex Faenza I 17*, 1972. Finalmente, en la colección *Das Erbe deutscher Musik*, B. A. Wallner, *Das Buxheimer Orgelbuch*, 3 vols., 1958.

El estudio más importante y más reciente dedicado a la evolución de la escritura y el estilo de este período es el de W. Apel, *The history of keyboard music to 1700*, traducido y revisado por Hans Tischler, 1972.

Bernard GAGNEPAIN

Capítulo 8

El siglo XVI

I. AL MARGEN DE LA REFORMA

Estudios generales

La obra más completa sobre este período sigue siendo la de Gustave Reese, *Music in the Renaissance* (Nueva York, 1954; 2.ª ed., 1959)¹. Hay que consultarla más como diccionario y repertorio bibliográfico que como obra de síntesis. Lo mismo sucede con la *Histoire de la musique de la fin du xiv^e à la fin du xvr^e siècle* (París, 1940), de André Pirro, y aunque no cubre el conjunto del repertorio, es aún muy valiosa por su gran cantidad de informaciones y enfoques. Más al día en cuanto a las últimas investigaciones son: 2 vols. de la *New Oxford History of Music* (vol. III, *Ars Nova and the Renaissance, 1300-1540*, y vol. IV, *The age of humanism, 1540-1630*, Londres, 1960-1968) y, sobre todo, Howard M. Brown, *Music in the Renaissance* (Englewood Cliffs, 1976). En cuanto a un problema esencial: E. Lowinsky, *Tonality and atonality in xvith cent. music* (Berkeley, 1961).

Renacimiento.—La idea y el término de Renacimiento en música ha sido objeto de numerosas discusiones. Las respuestas más motivadas aparecen en: Leo Schrade, *Renaissance: the historical conception of an epoch* (en *IMSCR*, V, *Utrecht, 1952*, Amsterdam, 1953), Edward Lowinsky, *Music in the culture of the Renaissance* (en *Journal of the history of ideas*, 1954, pp. 509-553), *id.*, *The concept of physical and musical space in the Renaissance* (en *Papers of the American musicological Society*, 1941) y H. Besseler, *Das Renaissance Problem in die Musik* (en *AfMw*, 1966).

¹ Hay versión española: Madrid, Alianza Música.

La generación de Josquin des Prés

Josquin des Prés

La personalidad de Josquin des Prés resulta dominante en todo el Occidente alrededor del 1500, y abre la vía al Renacimiento. Aunque aún no se ha conseguido establecer con precisión suficiente la cronología de su obra, se le atribuye un papel determinante en la unificación del tejido polifónico y una nueva manera de traducir el sentido de las palabras del texto, que otorga a éste una mayor importancia. La única visión de conjunto es la de H. Ostoff (2 vols. en alemán, Tutzing, 1962-1965), que habrá que completar en todos los sentidos por las *Actas* del coloquio de Nueva York de 1972: Ed. Lowinsky, ed., *Proceedings of the International Josquin Festival-Conference* (Londres, 1976).

Los contemporáneos

Durante todo este período las relaciones entre las regiones francesas y neerlandesas, por una parte, y de Italia por otra, ocupan aún un lugar central. Consúltese especialmente dos obras en las que se abordan estos problemas desde el punto de vista de las fuentes: J. Haar, ed., *Chanson and madrigal* (Cambridge, 1964) y Ed. Lowinsky, *The Medici Codex of 1518* (3 vols., Chicago, 1968). Entre los contemporáneos de Josquin que han sido objeto de monografías: Pierre de La Rue (J. Robyns, Bruselas, 1954, en flamenco), Antoine de Févin (B. Kahmann, en *Musica Disciplina*, IV-V, 1950-1951), G. Van Weerbeke (G. Croll, en *ibid.*, VI, 1952), J. Obrecht (O. Gombosi, Leipzig, 1925), Loyset Compère (L. Finscher, Roma, 1964).

Ediciones

Las obras de Josquin han sido publicadas por A. Smijers, M. Antonowycz y W. Elders (55 fasc., Amsterdam, 1921-1969), y hay una nueva edición, más crítica, en preparación. Las obras de algunos de sus contemporáneos han empezado a ser publicadas en el *Corpus mensurabilis Musicae* (CMM): A. Brumel (ed. B. Huston, CMM, 5), Compère (ed. L. Finscher, CMM, 15), A. Agricola (ed. E. R. Lerner, CMM, 22), Ghiselin (ed. C. Gottwald, CMM, 23), M. Pipelare (ed. R. Cross, CMM, 34), Jean Mouton (ed. A. Minor, CMM, 43, al que hay que añadir la ed. de los motetes por A. Agnel, París, 1975), E. Genet (ed. A. Seay, CMM, 58). Las obras de Obrecht han sido editadas por J. Wolf (7 vols., Amsterdam y Leipzig, 1912-1921). Entre las antologías, destaquemos: las dos recopilaciones profanas de Petrucci: *Odbecaton* y *Canti B* (ed. H. Hewitt, 1942 y 1967), así como una selección moderna de A. Smijers, *Van Ockeghem tot Sweelinck* (6 vols., Amsterdam, 1939-1952).

En el segundo cuarto del siglo XVI se desarrollan tendencias hacia estilos nacionales en música: franceses y «neerlandeses» se diferencian con mayor nitidez, mientras que alemanes, españoles e italianos se desvinculan del lenguaje musical central, que dominaba hasta entonces en las llamadas regiones franco-flamencas. Esto justifica un tratamiento, desde entonces, por cada país.

Música religiosa

Hay que señalar en primer lugar algunos estudios generales relativos a las formas. Para la misa, la obra clásica de P. Wagner (*Geschichte der Messe*, vol. I, el único que apareció para el período hasta 1600, Leipzig, 1913) ha de ser completada con L. Lockwood, On «Parody» as a term and concept (en *Aspects of medieval and Renaissance music*, Nueva York, 1966). Para la Pasión polifónica: O. Kade, *Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631* (Gütersloh, 1893), que ha de ser actualizada, especialmente con K. von Fischer, *Zur Gesch. der Passionskomposition des 16. Jh. in Italien* (en *AMw*, 1954). Para el motete: O. Strunk, Some motete-types of the 16th cent. (en *Papers read at the Internat. Congress of musicology*, Nueva York, 1941), C. H. Illing, *Zur Technik der Magnificat-Kompositionen des 16. Jh.* (Wolfenbüttel, 1946), A. Schmitz, *Zur motettischen Passion des 16. Jh.* (en *AMw*, 1959), sirven para completar la antigua obra de H. Leichtentritt, *Gesch. der Motette* (Leipzig, 1908).

Los comienzos del movimiento contrarreformista y las consecuencias musicales del Concilio de Trento hay que buscarlos en K. G. Fellerer, *Church music and the Council of Trent* (en *The Musical Quarterly*, oct. 1953), H. Beck, *Das Konzil von Trient und die Probleme der Kirchenmusik* (en *Kirchenmus. Jahrbuch*, 1964) y L. Lockwood, *V. Ruffo and musical reform after the Council of Trent* (en *The Musical Quarterly*, 1957). Véase también E. Weber, *Le Concile de Trente et la musique, de la Réforme à la Contre-Réforme*, París, 1982.

Francia y los Países Bajos

No existe ningún estudio de conjunto sobre el estilo en la corte y en las escuelas (maîtrises) de Francia que se separe claramente del de los maestros «nórdicos»: la misa es breve y silábica y el motete sufre la influencia de la canción a comienzos del siglo, y más tarde, después de 1500, la influencia de Orlando di Lasso (Roland de Lassus) tiende a dejar en la penumbra la producción nacional. Cf., en cualquier caso, F. Lesure (en *La Revue musicale*, n.º 222, 1953-1954).

Para los Países Bajos, donde la tradición josquiniana está presente aún durante la primera mitad del siglo, tenemos más material, gracias a monografías sobre Nicolas Gombert (H. Eppstein, Würzburg, 1935; J. Schmidt-Görg, Bonn, 1938), J. Clemens non papa (Bernet-Kempers, Augsburg, 1928, a completar con un artículo en *MD*, 1964) y la visión general de Ch. Van den Borren (en *La musique en Belgique*, Bruselas, 1950, y *Gesch. van de Muziek en de Nederlanden*, 1948). Sobre el tan controvertido problema de la *musica reservata* léase C. Palisca (en *Acta musicologica*, 1959); sobre los medios de Amberes favorables al protestantismo, donde se supone que se cultivó más la música de doble sentido, véase el brillante ensayo de E. Lowinsky, *Secret chromatic art in the Netherlands motet* (Nueva York, 1946).

Ediciones.—H. Expert ha publicado misas de P. Certon y C. Goudimel (*Monuments de la mus. fr. au temps de la Renaissance*, II y IX). El corpus de los *Treize livres de motets parus chez P. Attaignant en 1534 et 1535* ha sido publicado por A. Smijers (13 vols., Mónaco, 1934-1936). Las Obras de C. de Sermisy están siendo

publicadas por G. Allaire e I. Cazeaux (*CMM*, 52); las de N. Gombert lo son por J. Schmidt-Görg (*CMM*, 6); la de Clemens non papa por Bernet Kempers (*CMM*, 4); las de Crecquillon por B. Hudson (*CMM*, 63); las de Manchicourt por D. Wicks y L. Wagner (*CMM*, 55).

Italia

El repertorio religioso del Renacimiento ha sido menos estudiado, en conjunto, que la música profana. Para las instituciones y los hombres puede consultarse la mina de documentación que constituyen las *Note d'archivio* publicadas por R. Casimiri (1924-1940). Si con C. Festa alcanza Roma una gran importancia, es sin embargo en otros lugares donde hay que buscar la evolución de la técnica del motete: en Florencia, donde Verdelot se enfrenta al movimiento de Savonarola (E. Lowinsky, en *JAMS*, 1950), en Ferrara y Mantua, y finalmente en Venecia, con A. Willaert, alrededor de cuya figura se dan las discusiones sobre la aparición del estilo a doble coro (H. Zenck, A. Willaert's, *Salmi spezzati*, en *Mf*, 1949; G. d'Alessi, Precursors of A. Willaert in the practice of *coro spezzato*, en *JAMS*, 1952; D. Arnold, The significance of *cori spezzati*, en *Music and Letters*, 1959).

La obra mejor conocida de la segunda mitad del siglo es la de Palestrina. La obra clásica sobre este compositor sigue siendo la de K. Jeppesen, *The style of Palestrina and the dissonance* (2.ª ed., Londres, 1946); léanse también las monografías de K. G. Fellerer (Regensburg, 1930) y J. Roche (Londres, 1971), así como el punto de vista estético de J. Samson, *Palestrina ou la poésie de l'exactitude* (París, 1940). Sobre la influencia del Concilio de Trento, la reciente obra de L. Lockwood *The Counter-Reformation and the masses of V. Ruffo* (Venecia, 1970) ha renovado el tema, mientras que en cuanto a los *laudi spirituali* hay que continuar acudiendo a la obra de D. Alaleona *Studi su la storia dell'oratorio musicale in Italia* (Turín, 1908).

Ediciones.—Además de las antiguas antologías (como las de Proske, Commer y Torchi) a las que hay que acudir a falta de otra cosa, disponemos de numerosas *Obras completas* editadas en el *CMM* (sobre todo C. Merulo, *CMM*, 51, véase también Música profana) y también de: los *Monumenta polyphonicae italicae* (2 vols., Roma, 1930-1936), las *Obras* de C. Porta (ed. S. Cisilino, Padua, desde 1964), las misas de V. Ruffo (ed. G. Vecchi, Bolonia, 1963), y *L'Oratorio dei Filippini e la scuola music. Ni Napoli* (ed. Pannain, 1934). Hay una primera edición de las obras de Palestrina editada por Breitkopf (33 vols., ed. al final por F. X. Haberl, 1862-1907); R. Casimiri comenzó una segunda edición y ha sido continuada por Jeppesen y L. Bianchi (Roma, 33 vols. desde 1939).

Países germánicos

La música sacra alemana tarda más que la profana en conseguir una especificidad de lenguaje. En las regiones que permanecen siendo católicas la personalidad de L. Senfl es la más importante (E. Löhner, *Die Messen von L. S.*, Zurich, 1938;

W. Gerstemberg, *Bemerkungen zu Senfls Motetten*, en *Deutsche Musikkultur*, 1944), hasta que se impuso Orlando di Lasso. Sobre di Lasso existe una abundante literatura, de donde se puede destacar: W. Bötticher, *O. di Lasso und seine Zeit* (Cassel, 1958), denso y minucioso; más sintéticas son las dos monografías de Ch. Van den Borren (París, 1920; Bruselas, 1944); finalmente, H. Lechtmann (Wiesbaden, 1976). En cuanto a la Corte Imperial es conveniente recordar el nombre de Philippe de Monte (G. Van Doorslaer, Bruselas, 1921; J. Van Nuffel, en *PMA*, 1930-1931).

Ediciones.—Las obras de Senfl han sido publicadas en 11 vols. por Löhrer, Ursprung y Gestenberg (Leipzig, Berlín y Wolfenbüttel, desde 1936). Las de di Lasso lo han sido por F. X. Haberl y A. Sandberger a partir del *Magnum Opus* póstumo del compositor (21 vols., Leipzig, 1894-1926). Hay una nueva edición actualmente en curso, que prima las obras no editadas en la precedente (Cassel, Bärenreiter, desde 1956). La edición de las *Opera* de Ph. de Monte por Van Doorslaer y Van Nuffel ha quedado incompleta (31 fasc. desde 1927); hay una nueva en curso por R. Lenaerts (Lovaina, desde 1975).

España

Los antiguos trabajos de R. Mitjana (*Estudios sobre algunos músicos esp. del siglo xvi*, Madrid, 1918) y J. B. Trend (*The music of Spanish hist. to 1600*, Oxford, 1926) han sido renovados por R. Stevenson, *Spanish music in the age of Columbus* (La Haya, 1960) y *Spanish cathedral music in the Golden age* (Berkeley y Los Angeles, 1961). Las tres grandes figuras de la polifonía española son Cristóbal de Morales (R. Mitjana, Madrid, 1920; R. Stevenson, en *JAMS*, 1953; S. Rubio, El Escorial, 1969), Francisco Guerrero (R. Mitjana, Madrid, 1922) y, sobre todo, T. L. de Victoria, al que se puede considerar miembro de la escuela romana (H. Collet, París, 1914; F. Pedrell, Valencia, 1918; R. Casimiri, en *Note d'archivio*, 1934). Sobre todo ello léanse también las amplias introducciones a las ediciones citadas más abajo por el Instituto español de musicología.

Ediciones.—Desde 1914 la música española fue puesta al día sistemáticamente en los *Monumentos de la música española*, que reemplazan a las anteriores ediciones parciales de Eslava (*Lira sacro-hispana*, 5 tt., 1869) y Pedrell (*Hispaniae schola musica sacra*, Barcelona, 1894-1898): obras de Morales (8 vols. por H. Anglés, 1952-1971), Guerrero (3 vols., desde 1955, por V. García y Llorens), y Victoria (4 vols. desde 1965 por Anglés). En espera de que sea concluida esta última, podemos acudir a la edición Pedrell (8 vols., Leipzig, 1902-1913).

Inglaterra

El uso de cada forma religiosa en la época de los Tudor aparece estudiado en la cómoda monografía de D. Stevens *Tudor Church music*, Nueva York, 1955); los compositores más representativos de este tipo de música son Robert Fayrfax (A. Hughes en *Musica Disciplina*, 1952) y John Taverner (H. B. Collins en *Music and Letters*, 1924-1925). En 1534 la ruptura con Roma supuso la sensible modificación de la

naturaleza de la música litúrgica inglesa. Siguieron utilizándose textos en latín, pero los salmos en lengua vulgar se extendieron considerablemente. La edad de oro de la polifonía inglesa es la de Thomas Tallis (J. Kerman, *The Elizabethan motet*, en *Studies in the Renaissance*, 1962; P. Poe, Londres, 1967) y, sobre todo, William Byrd (E. Fellowes, 2.^a ed., Londres, 1948; J. Kerman, en *JAMS*, 1961; H. K. Andrews, Londres, 1966).

Para la última y brillantísima época, la de principios del siglo xvii, véase Fellowes, *English cathedral music from Edward VI to Edward VII* (Londres, 1941).

Ediciones.—Hay una gran colección, *Tudor church music* (10 vols., Londres, 1922-1929, con un vol. suplementario por Fellowes, 1948), a la que habría que añadir las *Collected works* de Fayrfax (3 vols., ed. por E. B. Warren, en *CMM*, 17) y los *Complete works* de Byrd por Fellowes (20 vols., Londres, 1937-1950).

Música profana

Francia

Después de la muerte de Josquin se transforma el género *chanson*: en la misma Francia adopta el estilo «parisiense», en el que la música sigue al texto paso a paso, silábicamente y sin desarrollo contrapuntístico, mientras que en el Norte se conserva mucho más la escritura del motete. No existen estudios sintéticos sobre el tema; a falta de ellos, consúltese D. Bartha, *Probleme der Chansongesch. im 16. Jahr.* (en *ZfMw*, 1931), L. F. Bernstein, *The «parisian» chanson: problems of style and terminology* (en *JAMS*, 1978), Jacquot, ed., *Musique et poésie au xvr^e siècle* (París, 1954), F. Lesure, *Musique et musiciens français au xvr^e siècle* (Ginebra, 1976).

Las fuentes son actualmente de más fácil acceso gracias a las bibliografías sobre los editores: P. Attaingnant (D. Heartz, Berkeley, 1969), N. Du Chemin (F. Lesure y G. Thibault, en *Annales musicologiques*, 1953), Le Roy y Ballard (*ibid.*, París, 1955); y alrededor de los poetas: Cl. Marot (J. Rollin, París, 1951, que hay que manejar con cuidado), Ronsard (L. Perceau y G. Thibault, París, 1941), Desportes (A. Verchaly, en *Annales musicologiques*, 1954); H. Daschner ha planteado un estudio de conjunto, *Die gedr. mehrstimmigen Chansons von 1500-1600. Literarische Quellen und Bibliographie* (Bonn, 1962).

A partir de mediados de siglo, la *chanson* evoluciona influenciada por el madrigal italiano y por nuevas tendencias de la unión de poesía y música. Para el movimiento vinculado a los poemas de Ronsard disponemos de C. Comte y P. Lau-monier (Ronsard et les musiciens du xvr^e siècle, en *Revue d'hist. litt.*, 1900). Pero la música medida a la antigua está más íntimamente vinculada al problema del humanismo musical que estudia D. P. Walker (en inglés en *The Music Review*, 1941-1942; en alemán, *Die mus. Humanismus*, Kassel, 1949). La Academia de Baif misma y los principios de la música medida han sido el objeto de trabajos de P. M. Mason (en la *Enc. Lavignac*, parte I, t. III, 1928), D. P. Walker (en *Musica Disciplina*, 1950) y F. A. Yates (*The French Academies of the 16th cent.*, Londres, 1947).

Ediciones.—Hay autores que han sido objeto de ediciones completas: C. Janequin (por Tillman Merritt y F. Lesure, 6 vols., Mónaco, 1965-1971), C. de Sermisy

(por I. Cazeaux, *CMM*, 52), Passereau (por G. Dottin, *CMM*, 45), Sandrin (por A. Seay, *CMM*, 47), J. Arcadelt (por A. Seay, *CMM*, 31). Muchos otros han sido publicados anteriormente en las publicaciones de Henry Expert, *Les maîtres musiciens de la Renaissance française*, 1924-1930 (D. Le Blanc, Ant. de Bertrand, etc.); continuación póstuma dirigida por Bernard Loth y Jacques Chailley (Lestocart, Planson, etc.) y el *Florilège du concert vocal de la Renaissance*, 1928-1929 (Janequin, Lasus, Costeley, P. Bonnet, Le Jeune). Señalemos también la *Antiblogie de la chanson parisienne au xvr siècle* (por F. Lesure, Monaco, 1954), además de otros maestros menores o anónimos en la colección *CMM*.

Italia

Hay que buscar las fuentes en E. Vogel, A. Einstein, F. Lesure, C. Sartori, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubbl. dal 1500 al 1700* (3 vols., Minkoff-Staderini, 1977), que sustituye el antiguo trabajo de E. Vogel (1892), pero que es preciso completar para las recopilaciones colectivas con las relaciones de A. Einstein (en *Notes*, 1945-1948) y del *RISM* (B II).

Frottola es el nombre más empleado entre los géneros que han precedido al madrigal: la obra básica es la de K. Jeppesen, *La Frottola* (3 vols., Copenhague, 1968-1970). Alrededor de 1530 esta forma da lugar a un género más elaborado, el madrigal, como consecuencia de un nuevo gusto poético y de cierta influencia de la música religiosa: el único ensayo de síntesis es el de Alfred Einstein, *The Italian madrigal* (3 vols., Princeton, 1949, el tercero de los cuales es una antología musical), cuyo manejo resulta facilitado por el índice de títulos e incipits publicado por J. Newman (Nueva Yor, Renaissance Soc. of America, 1967). Para una iniciación más simple a este tema: J. Roche, *The madrigal* (Londres, 1972). Entre las obras de carácter más especializado, ténganse en cuenta: T. Troyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal* (Leipzig, 1902), B. M. Galanti, *Le villanelle alla napolitana* (Florenia, 1954) y A. Newcomb, *The madrigal at Ferrara* (2 vols., Princeton, 1980).

Se ha estudiado también el cometido personal de determinados compositores en la evolución del género: en el caso de Arcadelt (W. Klefisch, Colonia, 1938), A. Willaert (E. Hertzmann, Leipzig, 1931), Cipriano da Rore (J. Musiol, Breslau, 1933), Palestrina (P. Wagner, Leipzig, 1890), Luca Marenzio (H. Engel, Florenia, 1956; J. Chater, 1982), S. d'India (F. Mompellio, Milán, 1956), G. Gabrieli (E. Kenton, AIM, 1967), N. Vicentino (H. Kaufmann, AIM, 1965), Jachet de Wert (Mac Clintock, AIM, 1966), C. Gesualdo (G. Watkins, Londres, 1973), O. Vecchi (J. Hol, Basilea, 1934), M. A. Ingegneri (E. Dohrn, Hanover, 1936), y finalmente Claudio Monteverdi, que citamos aquí en tanto que madrigalista (H. Redlich, Londres, 1952; L. Schrade, Nueva York, 1950, trad. francesa París, 1981; N. Fortune y D. Arnold, *The Monteverdi Companion*, Londres, 1968, nueva edición revisada y aumentada, íd., 1985).

Ediciones.—Hay un considerable número de obras completas en curso de edición o ya llevadas a término. Además de Lasso, Monte y Palestrina (ya citados), disponemos de las de C. Festa (*CMM*, 25), J. Arcadelt (*CMM*, 31), A. Willaert (*CMM*, 3), C. da Rore (*CMM*, 14), Pallavicino (*CMM*, 89), L. Marenzio (*CMM*, 72, además de

los 6 libros a 5 voces ed. por A. Einstein, Leipzig, 1929-1931), J. de Wert (*CMM*, 24), G. Gabrieli (*CMM*, 12), C. Gesualdo (ed. Weismann y Watkins, 10 vols., Hamburgo, 1957-1967), C. Monteverdi (ed. Malipiero, 16 vols., 1926-1966; nueva ed. comenzada por Monterosso, Cremona, 1970). Podemos acudir también a determinadas colecciones: *L'art musicale in Italia* (ed. L. Torchi, 1897-1907), *I Classici della musica italiana* (1918-1921), *Publ. dell'Istituto ital. per la storia della musica* (1941-1942), *Capolavori polifonici* (ed. B. Somma, desde 1948: Banchieri, Croce, Striggio) y los *Istituzioni e Monumenti dell'arte mus. ital.* (1931-1939: A. y G. Gabrieli, V. Galilei, Ingegneri, con estudios de G. Benvenuti, G. Cesari, F. Fano).

Inglaterra

Antes del período madrigalista el repertorio profano inglés es menos brillante que el religioso. Para la floreciente época que empieza en 1588 con la *Musica transalpina* de N. Younge, las dos obras clásicas son las de E. H. Fellowes (*The English madrigal composers*, Oxford, 1921; 2.ª ed., 1948) y J. Kerman (*The Elizabethan madrigal*, Nueva York, 1962), que habrá que completar, en lo que se refiere a la influencia italiana con el estudio de A. Obertello (*Madrigali italiani in Inghilterra*, Milán, 1949). El cometido del madrigal inglés en el teatro y los problemas de las relaciones entre poesía y música han sido estudiados por J. Stevens (*Music and poetry in the early Tudor Court*, Londres, 1961), F. W. Sternfeld (*Music in Shakespearean tragedy*, Londres, 1963) y B. Pattison (*Music and poetry of the English Renaissance*, Londres, 1948). Esta literatura de carácter general puede completarse con monografías dedicadas a los principales compositores: O. Gibbons (Fellowes, 2.ª ed., Londres, 1951), W. Byrd (id., 2.ª ed., 1948), J. Dowland (D. Poulton, 2.ª ed., Londres, 1982), J. Wilbye (H. Heurich, Praga, 1931), Thomas Weelkes (D. Brown, Londres, 1969). Para el «ayre» acompañado al laúd: P. Warlock (*The English Ayre*, Londres, 1926) y G. Bontoux (*La Chanson en Angleterre au temps d'Elisabeth*, Oxford, 1936).

Ediciones.—Hay una gran recopilación, *English madrigal school*, ed. Fellowes, 36 vols., 1914-1924 (rev. T. Dart desde 1956), en la que los mejor representados son Morley, Weelkes y Byrd. Además: los *Collected works* de Byrd (ed. Fellowes, 20 vols., 1937-1950), los *English Ayres* (ed. Warlock y P. Wilson, 6 vols., 1927-1931) y los *Ayres* de Dowland (t. VI de *Musica britannica*, 1953).

España

Durante el reinado de los reyes católicos —Fernando de Aragón e Isabel de Castilla— se desarrolla un repertorio profano específico, principalmente *romances* y *villancicos*. Los estudios generales de Trend y Stevenson (véase Música religiosa) han de ser completados en cuanto a los aspectos metodológico y bibliográfico por D. Devoto (*Musique et poésie dans l'oeuvre des vihuélistes*, en *Annales musicologiques*, IV, 1956) y por los comentarios a las ediciones de las principales fuentes: *Cancionero musical de Palacio* (ed. H. Anglés, Barcelona, 1947-1951), *Cancionero*

musical de la Casa de Medinaceli (ed. M. Querol, 1949-1950) y *Cancionero de Upsala* (ed. Mitjana, Bal y Gay y Pope, México, 1944); además, *Madrigales esp. inéd. del siglo xvi* (ed. Querol, 1981).

Música instrumental

Todo el repertorio instrumental está formado bien de transcripciones más o menos elaboradas de obras polifónicas vocales y de danzas, bien de formas instrumentales mismas, como preludios, fantasías o *canzone*. El instrumento de trabajo bibliográfico más precioso en este campo es la obra de H. M. Brown, *Instrumental music printed before 1600. A bibliography* (Cambridge, 1965), que identifica las originales vocales y menciona ediciones modernas. Para el laúd y otros instrumentos de cuerda pulsada (fuentes en mss.), puede consultarse W. Bötticher, *Handschrift überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jh.* (Munich, 1978: RMS, B VII) y, sobre todo, E. Pohlman, *Laute, Theorbe, Cbittarrone. Die Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart* (Bremen, 4.ª ed., 1976).

En lo que se refiere al método a adoptar para la transcripción de las tablaturas, puede encontrarse el estado actual de la cuestión en J. Jacquot ed., *Le luth et sa musique* (2.ª ed., París, 1976).

Mencionemos algunos estudios generales sobre los instrumentos de teclado: O. Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jh.* (Leipzig, 1910), G. Frotscher, *Gesch. der Orgelspiels und der Orgelkomposition* (2 vols., Berlín, 2.ª ed., 1959) y W. Apel, *The history of keyboard music to 1700* (Bloomington, 1972). Para la música de conjunto: F. Blume, *Studien zur Vorgesch. der Orchestersuite im 15. und 16. Jh.* (Leipzig, 1925).

Francia

Las tablaturas de teclado, publicadas por Attaignant en 1531, han sido objeto de análisis por parte de Y. Rokseth en *La musique d'orgue au xvr siècle et au début du xvr* (París, 1930), que también ha reeditado *Deux livres y Treize motets* (París, 1925 y 1930).

En cuanto al repertorio de los tañedores de laúd, ha sido objeto en los últimos años de un trabajo sistemático. Si D. Hertz ha estudiado y reeditado las primeras tablaturas de Attaignant (*Preludes, chansons and dances for lute*, Neuilly, 1964), el *Corpus des luthistes français*, dirigido por J. Jacquot en las Ed. del CNRS, puso al día la obra de los dos músicos más importantes del siglo: Albert de Rippe (ed. Vaccaro, 3 vols., 1972-1975) y Adrian Le Roy (ed. Souris, Jansen et Morcourt, 5 vols., 1961-1977), así como la de Guillaume Morlaye (ed. M. Renault, 1980) y Julien Belin (ed. íd., 1976). Todos aportan, junto con la tablatura original, transcripciones interpretativas que pretenden poner de manifiesto las estructuras implícitas. Una excelente síntesis sobre el conjunto del tema fue realizada por J.-M. Vaccaro, *La musique de luth en France au xvr siècle* (París, 1981).

La música de conjunto, representada por las danzas de Gervaise, Du Tertre y D'Estrée a medidados del siglo, sólo está disponible en facsímil (Minkoff, 1977) o

en la selección de H. Expert (en *Les Maîtres musiciens*, 1908) y de F.J. Giesbert (*Pariser Tanzbuch aus dem Jahre 1530*, Colonia, 1950).

Italia

El laúd italiano carece al mismo tiempo de ediciones cultas y de estudios de síntesis. A falta de ellos puede utilizarse G. Thibault (*La musique instrumentale au xvr^e siècle*, en la *Enc. de la Pléiade*, I, 1960) y L. Moe, *Dance music in pined Italian lute tablatures* (tesis, Harvard, 1956). Hay dos puntos de referencia, sin embargo, que son accesibles: la tablatura ms. de V. Capirola (*ca* 1520), ed. y comentada por O. Gombosi (Neuilly, 1955) y la obra de Francesco da Milano, estudiada por C. Slim (en *Musica Disciplina*, 1964-1965) y reed. por J. Ness (2 vols., Cambridge, 1970).

La música para teclado nos es más conocida, al menos relativamente: las transcripciones de *frottole*, y después las piezas específicamente instrumentales de los Cavazzoni fueron estudiadas por K. Jeppesen, *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento* (Copenhague, 1943). Para la segunda mitad del siglo, cuando se desarrollan los *ricercari* y *canzoni*, disponemos de W. Apel, *The hist. of keyboard music to 1700* (Bloomington, 1972).

En fin, la música para conjuntos, que se desarrolla considerablemente hacia finales de siglo con la escuela veneciana, ha sido tratada por S. Kunze, *Die Instrumentalmusik G. Gabrielis* (Tutzing, 2 vols., 1963) y D. Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jh. in Italien* (Colonia-Viena, 1970).

Ediciones (teclado).—G. Cavazzoni (ed. Mischiati, 2 vols., Maguncia, 1959-1960); *Keyboard music at Castell'Arquato* (ed. C. Slim, *CEKM*, 37); C. Merulo (*Canzoni*: ed. Pidoux, 1941; *Toccate*: ed. Dalla Libera, 1956-1957); A. Padovano (ed. K. Speer, *CEKM*, 34); A. Gabrieli (ed. Pidoux, 5 vols., Cassel, 1941-1953); G. Gabrieli (ed. Dalla Libera, 2 vols., 1956-1957); *Neapolitan keyboard composers* (ed. R. Jackson, *CEKM*, 24). Las obras para conjuntos de los Gabrieli han sido editadas con amplios prefacios por G. Benvenuti en *Istituzioni e Monumenti dell'arte mus. ital.* (I-II, 1931-1932).

Inglaterra

Inglaterra ocupa el lugar más importante en cuanto a música de teclado con los virginalistas (M. H. Glyn, *About Elizabethan virginal music*, 2.^a ed., Londres, 1934; J. Jacquot, ed., *La musique instrumentale de la Renaissance*, París, 1955). Los representantes más destacados, que llevan la técnica de la variación a su más alto grado, son Byrd, Bull, Farnaby y Gibbons (véase Música religiosa).

Por el contrario, en cuanto al laúd, el país sufre cierto retraso con respecto al continente. La música de cámara y de conjunto (*consorts*) experimenta un gran desarrollo a fines de siglo y principios del xvii (E. H. Meyer, *English chamber music... from the Middle Ages to Purcell*, Londres, 1946).

Ediciones.—Para teclado: Byrd (ed. A. Brown, *Mus. britannica*, tt. XXVII-XXVIII), Tomkins (ed. Tuttle, Londres, 1955), Bull (ed. Steele y Dart, 2 vols., 1960-1963), Farnaby (ed. Marlow, 1965), Gibbons (ed. Glyn, 5 vols., 1925), Morley (Ed. Dart,

2 vols., 1959), a los que habría que añadir dos antologías: *Fitzwilliam virginal book* (ed. Fuller Maitland y Barclay Squire, 2 vols., 1894-1899) y *Mulliner book* (ed. Stevens, 1951). Para laúd: J. Dowland (ed. Poulton y Lam, Londres, 1976); D. Lumsden, *An Anthology of Engl. Lute music* (Londres, 1954).

España

Muchas obras españolas están compuestas en principio «para tecla, arpa y vihuela» y contienen, sobre todo, *diferencias* (variaciones) y *tientos* (ricercari). Para una visión de carácter general podemos acudir a J. B. Trend, *The music of Spanish hist. to 1600* (Oxford, 1926) y G. Chase, *The music of Spain* (Nueva York, 1941). Sobre el *tiento*: Louis Jambou, *Les origines du tiento* (París, 1982). Las publicaciones de los vihuelistas son anteriores a las de los organistas: Luis Milán, que ha sido estudiado por Trend (Oxford, 1925), Narváez, Mudarra, Valderrábano, Pisador, Fuenllana, Venegas de Henestrosa... Sobre Antonio de Cabezón léase la monografía de S. Kastner (Barcelona, 1952).

Ediciones.—La mayor parte de ellas son del Instituto español de Musicología (Barcelona): Narváez (ed. Pujol, 1945), Mudarra (id., 1949), V. de Henestrosa (ed. Anglés, 2.^a ed., 1965), Cabezón (ed. Anglés, 3 vols., 1966). Hay que completarlas con las de Milán (ed. L. Schrade, Leipzig, 1927) y *Spanish organ masters after Cabezón* (ed. Apel, 1971, *CEKM*, 14), sin olvidar diversas ediciones en facsímil (Ginebra, Minkoff).

Alemania

Después del *Buxheimer Orgelbuch* (hacia 1470), el repertorio para teclado se enriquece con las piezas basadas en melodías gregorianas, gracias a Paul Hofhaimer (H. J. Moser, 2.^a ed., Hildesheim, 1966) y A. Schlick, y más tarde con los «coloristas» (Ammerbach, B. Schmid, J. Paix), así llamados por su técnica de embellecimiento melódico (cf. Frotscher, citado más arriba).

Los compositores para laúd utilizan una tablatura compleja, que encontramos en H. Judenkünig, Hans Gerle (cf. transcripciones «automáticas» por Charnassé, Meylan y Ducasse, 5 fasc., París, 1975-1978) y H. Newsidler, estudiados por K. Dorfmueller, *Studien zur Lautenmusik in der 1. Hälfte des 16. Jh.* (Tutzing, 1967). Otros se expresaron también en tablatura italiana, como M. Newsidler y S. Kargel.

François LESURE

II. LA REFORMA

Generalidades

La Reforma protestante, amplio movimiento que pone en cuestión la práctica religiosa, ya esbozada por la Pre-Reforma, se encuentra —en el plano musical—

estrechamente vinculada al Renacimiento y al Humanismo. Permitió el nacimiento de una música funcional destinada al culto y a la participación de los fieles, representada en Alemania, en Alsacia y en la Suiza germánica por el coral luterano (desde 1524); en Francia, en la Suiza *romande* y en Estrasburgo por el salmo calvinista (desde 1539); y en Inglaterra por el servicio anglicano (desde 1544). La difusión de este nuevo repertorio en lengua vernácula se vio favorecida por el auge de la imprenta de Wittenberg, Estrasburgo, París, Lyon y Ginebra. Las himnologías luteranas, calvinista y anglicana no pueden disociarse de su respectivo contexto histórico, de la historia religiosa, de la historia literaria o de las historias de las mentalidades y las sensibilidades, como han demostrado Pierre Chaunu en *Le temps des réformes, la crise de la chrétienté*, París, 1975; *Eglise, culture et société, essai sur Réforme et Contre-Réforme, 1517-1620*, París, 1981; y Lucien Fêbvre, *Au coeur religieux du xvr siècle*, París, 1957, 2/1968.

Los aspectos generales sobre la Reforma y la música aparecen en las historias de la música: M. Cl. Beltrando, *Histoire de la musique* (artículo La Reforma, de E. Weber), París, 1982; H. M. Brown, *Music in the Renaissance*, Englewood Cliffs, 1976 (capítulo X); Cl. Gallico, *L'età dell'umanesimo e del Rinascimento*², Turín, 1978 (capítulo V); *The New Oxford History of Music*, IV: *The Age of Humanism (1540-1630)*, Londres, 1968, capítulos VIII, IX y XX; G. Reese, *Music in the Renaissance*³, Nueva York, 1959 (ed. rev.), capítulos IX, XIII y XV. Para las monografías y las formas, consúltense los diccionarios y enciclopedias: *Dictionnaire de la musique, Science de la musique*, Bordas, 1970; *New Grove; Larousse de la musique*, París, 1982; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Cassel, 1949-1977; las fuentes aparecen señaladas en los diversos *RISM*: el *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, de Kassel, ha publicado desde 1955 varios artículos especializados. Desde 1981 el Grupo de investigación del patrimonio musical (Universidad de París-Sorbona) registra —bajo la dirección de E. Weber— los fondos himnológicos de la Biblioteca del protestantismo francés (54, rue des Saints-Pères, París); se encuentran en curso de realización un fichero de consulta y otro de repertorios. El Instituto de musicología de la BNU de Estrasburgo posee también obras himnológicas.

La Reforma en Alemania

La Reforma estalla bruscamente en Alemania, donde la inquietud religiosa llega a su punto culminante en 1517 con las 95 tesis de Martín Lutero (1483-1546), que el autor expone a la puerta del castillo de Wittenberg. En 1521 traduce la Biblia y, desde 1523, organiza la nueva iglesia, esboza una liturgia en la que el canto en lengua alemana (sin suprimir radicalmente el latín, como hará Martin Bucer en Estrasburgo) ocupará un lugar privilegiado. Las primeras ordenanzas del culto aparecen a partir de 1523 en Wittenberg, con el título *Formula missae et communionis* (M. Lutero); en Estrasburgo, desde 1525, el reformador local publica el *Teutsch Kirchenampt* (ordenanza de la misa alemana), seguido en 1526 de la *Deutsche Messe*

² Hay versión española: vol. IV de la Historia de la música, de Turner Música: La época del Humanismo y del Renacimiento, de Alberto Gallico, Madrid, 1986.

³ Vid. nota 1 de este mismo capítulo.

del reformador de Wittenberg. Las primeras recopilaciones de cantos se editan a partir de 1524 (cf. fuentes). Desde entonces, la música luterana evolucionará a través de varias generaciones de músicos que van desde J. Waltér, contemporáneo de Lutero, hasta J.-S. Bach, pasando por las «tres S»: H. Schütz, J. H. Schein y S. Scheidt. Para las monografías, acúdase a los diccionarios y enciclopedias citados en el capítulo I.

La historia general, literaria y musical

Esta historia permite comprender mejor el impacto de la Reforma de la iglesia y de la Reforma escolar que, en Alemania, van a la par y reservan a la música un cometido de primer orden en la difusión de las ideas y del repertorio protestante, marcado por una identidad «Escuela-Iglesia-Música». El contexto histórico, sociológico y psicológico aparece evocado en las siguientes obras: Fr.-G. Dreyfus, *Histoire des Allemagnes*, París, 1970 (cf. capítulo IV: «Lutero y el luteranismo, Lutero contra la Iglesia y el Emperador, La difusión de la Reforma...»); L. Fèbvre, *Un destin Martin Luther*, París, 4/1968; K. Heusi, *Précis d'histoire de l'Eglise*, Neuchâtel, 1967 (cf. Pré-Réforme et Renaissance, Réforme et Contre-Réforme); E.-G. L. onhard, *Histoire générale du protestantisme*, t. I: *La Réformation*, París, 1961; R. Stauffer, *La Réforme (1517-1564)*, París, 1970; H. Strohl, *La pensée de la Réforme*, Neuchâtel, 1951, y *Luther jusqu'en 1520*, París, 1962; R. Stuperich, *Melanchton*, Berlín, 1960; así como la obra de W. Zeller, *Der protestantismus des 17. Jabrhunderts*, Bremen, 1964.

La historia de la música luterana

La historia de la música luterana ha sido objeto de numerosas publicaciones en alemán; entre estas obras destacaremos: Fr. Flume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel, 1965, indispensable en el aspecto histórico, en formas y géneros, en cuanto a los músicos y las secuelas después de la Reforma, con numerosos ejemplos musicales; H.-J. Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlín, 1954, estudio de conjunto menos importante que la suma histórica y musical de Fr. Blume; K. von Winterfeld, *Zur Geschichte Heiliger Tonkunst. Eine Reihe einzelner Abhandlungen*, Leipzig, 1850, reimp. Hildesheim, 1966, que incluye una historia del canto protestante, una descripción de recopilaciones y realiza una visión de conjunto de la música surgida de la Reforma en los distintos países de Europa y de los músicos y la estética de la música religiosa. Para Alsacia y el repertorio local puede consultarse: Th. Gérold, *Les plus anciennes mélodies de l'Eglise protestante de Strasbourg et leurs auteurs*, París, 1928; Y. Rokseth, Les premiers chants de l'Eglise calviniste, en *Revue de Musicologie*, XXXVI, 1954; E. Weber, *Musique et théâtre à Strasbourg à l'époque de la Réforme, en Strasbourg au coeur religieux du xvr siècle*, Estrasburgo, 1975, que incluye una cronología sumaria de las recopilaciones; para Suiza, la obra de M. Jenny, especialmente autorizada, lleva el título *Geschichte des deutsch-schweizerischen evangelischen Gesangbuches im 16. Jabrhundert*, Kassel, Basilea, 1962. Finalmente, en la colección «Musique-Musicolo-

gie», Edith Weber publicó *La musique protestante en langue allemande*, París, 1980; se trata de un estudio de conjunto con enfoque terminológico, histórico e himnológico, que trata sobre las fuentes del coral, los centros himnológicos, el repertorio y los músicos. Para las relaciones entre Humanismo, Renacimiento y Reforma, y para la influencia humanista en el estilo del coral «nota contra nota», cf. E. Weber, *La musique mesurée à l'Antique en Allemagne*, París, 1974. Para las interrelaciones entre Reforma y Contrarreforma véase E. Weber, *Le Concile de Trente et la musique: de la Réforme à la Contre-Réforme*, París, 1982. Para una rápida visión de conjunto se puede consultar: E. Weber, *La Réforme en Allemagne et en France*, en *Encyclopédie des musiques sacrées*, París, 1969, y *La Réforme*, en *Histoire de la musique*, París (Bordas), 1982, ampliación del artículo anterior.

Las fuentes de la música luterana

En general, las recopilaciones de corales de la época (*Enchiridion*, *Gesangbuch*, *Kirchenlieder*, *Geistliche Gesänge...*), provistos de prefacios, resultan muy instructivos en cuanto al destino de los cantos (iglesia, colegios...) y en cuanto al contenido del primer repertorio en alemán unificado por M. Lutero después de su traducción de la Biblia. Hay varias obras de referencia indispensables en la investigación himnológica y en himnología comparada: *Das deutsche Kirchenlied (DKL)*, *Verzeichnis der Drucke*, RISM, repertorio internacional de fuentes musicales, *DKL I/1*, editado por Á. F. W. Fischer, reimpresión Hildesheim, 1967. El *DKL* se refiere a las fuentes impresas de corales y cantos alemanes de todas las confesiones; el *KLL* es un léxico indispensable en la investigación de los timbres, las melodías corales y su génesis; resulta muy útil la clasificación alfabética de 4.500 incipit de corales. Lo mismo sucede con la enciclopedia de S. Kümmerle, *Enzyklopedie der evangelischen Kirchenmusik*, Gütersloh, 1895 (en 5 vols.), concebida como un diccionario enciclopédico (materias y nombres) relativa a la música y los músicos del protestantismo (aunque, lógicamente, su bibliografía se detiene en el siglo XIX). Para el *corpus* de las melodías, los 6 vols. de J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, reimpresión Hildesheim, 1963, resultan muy prácticos para consulta y aportan informaciones muy precisas sobre las fuentes y la explotación ulterior de las melodías.

Hay numerosas recopilaciones editadas en facsímil, como por ejemplo: *Das Erfurter Enchiridion 1524*, Kassel, 1929; *Das älteste Zwickauer Gesangbuch von 1525*, Berlín, 1960; *Geistliche Gsangbüchlein*, Wittenberg, 1525 (recopilación de J. Walter, 4 voces), Kassel, 1979; *Gesangbuch*, de Klug, Wittenberg, 1533; Kassel, 1954, 1983; *Das Babstische Gesangbuch*, Leipzig, 1545, Kassel, 1966; *Neue Deutsche Geistliche Gesenge*, Wittenberg, Rhaw, 1544, Kassel, 1969: esta colección a 4 y 5 voces tenía como destino los colegios, «für die gemeinen Schulen»... Los himnólogos y teólogos pueden tener interés en el facsímil (s. f.) de la *Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts zu Wittenberg fürgenommenen*, 1526. Finalmente, las recopilaciones de corales, *Gesangbücher*, que han aparecido en Alemania después de la guerra, así como en Estrasburgo (1952), reproducen antiguos responsos y corales tradicionales que aún son utilizados en nuestros días, incluso por los católicos desde el Concilio Vaticano II (cf. fichas del Centro nacional de Pastoral litúrgica para la utilización de melodías con un nuevo texto francés).

El repertorio himnológico luterano

Contiene responsos, plegarias, himnos, corales y corales para órgano. La melodía de coral considerada como *cantus firmus* reaparece en los motetes, cantatas, conciertos espirituales (*Geistliche Konzerte*) y pasiones; es ampliamente utilizada, desde el siglo xvi, en el repertorio de música de órgano con destino al culto, es decir, es funcional, pero también tiene destino artístico en los conciertos. Estos timbres pueden tratarse en contrapunto «nota contra nota», en el estilo de la oda humanista con melodía en el tenor y después en el soprano, donde resulta plenamente perceptible (canto funcional, participación de los fieles), o en el contrapunto florido que proviene de la escuela franco-flamenca del siglo xv, o en estilo más elaborado de motete. Además de las recopilaciones (*Gesangbücher*), generalmente apropiadas para una provincia determinada, y de las historias de la música protestante (evangélica), se pueden encontrar informaciones complementarias sobre cuestiones concretas en los libros o artículos siguientes: W. Blankenburg, Choral, choral pour orgue, en *Science de la musique*, París (Bordas), 1976; Ph. Harnoncourt, Le Kirchenlied dans les Eglises d'Allemagne, en *La Maison-Dieu*, 1, 1967; M. Honegger, Le choral polyphonique, en *Science de la musique*, loc. cit.; Fr. Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel, 1978; Chr. Mahrenholtz, *Das evangelische Kirchengesangbuch*, Kassel, 1950; H.-J. Moser, *Die Melodien der Lutherlieder*, Leipzig, 1935; Ch. Schneider, *Luther, poète et musicien et les Enchiridion de 1524*, Ginebra, 1942 (para las primeras recopilaciones: *Enchiridion*); E. Weber, L'humanisme musical au xvr^e siècle et ses répercussions sur le chant d'Eglise protestant et catholique, en *Mélanges scientifiques du Centenaire de l'Institut catholique de Paris*, 1976; E. Weber, Contribution à l'hymnologie comparée: la mélodie du Psaume LXVIII «Que Dieu se montre seulement» et du choral «O Mensch beweine deine Sünde gross», en *Etudes grégoriennes*, XVIII, Solesmes, 1979; en relación con el origen estrasburgués del timbre, de las transformaciones de la melodía, de la unión del repertorio alemán y francés de origen estrasburgués; véase también el artículo menos detallado: La mélodie du Psaume 68 «Que Dieu se montre seulement» et du choral «O Mensch beweine deine Sünde gross», en *Positions luthériennes*, 4, 1978.

La Reforma en Francia y en Suiza Romande

En Francia las ideas de Martín Lutero empiezan a conocerse hacia 1519. Se proyecta un ensayo de reforma de la iglesia en Meaux. Juan Calvino (1509-1564) encabezará el movimiento. En 1533 sugiere al rector de Cop que, con ocasión del comienzo del curso, pronuncie un discurso favorable a las ideas nuevas. Viaja a menudo y pasa por París, Lyon, Ginebra y Estrasburgo, entre otras ciudades; son ellas las que aportan su contribución al nacimiento del repertorio de cantos franceses y a su publicación. En la capital alsaciana entra en contacto con reformadores y músicos. Su primera edición en latín de la *Institución de la religión cristiana* (IRC) aparece en 1536, seguida de la versión francesa (1541-1560). Calvino precisa su posición con respecto al tema de la lengua vernácula; en su *Epístola al lector* (recopilación de 1542) expone sus ideas en relación con la música durante el culto.

En 1538, durante su estancia en Estrasburgo, se ocupa de los refugiados franceses, enseña teología y se interesa en la liturgia de Martin Bucer y en el canto de iglesia; esto le sirve de inspiración para su primera recopilación experimental, *Aulcuns Pseaulmes et cantiques mys en chant* (1539), que contiene salmos parafraseados, estróficos y rimados, en francés, con melodías de Estrasburgo (corales alemanas, de igual estructura), donde ya han desaparecido las melodías profundas tomadas para uso sacro. A medida que las paráfrasis son concluidas por Clément Marot, y más tarde por Théodore de Bèze, el *salterio hugonote* comprenderá sucesivamente *octante trois* (83) *psaumes*, y más adelante los *cent cinquante* (en 1562), provistos de melodías y armonizaciones. Su historia ha tenido lugar en Estrasburgo, Ginebra y Lausana.

La historia general, literaria y musical

Para el protestantismo en lengua francesa y para el contexto histórico y literario, las siguientes obras aportan un complemento de información: J. Boisset, *Histoire du protestantisme*, París, 1970; E. Doumergue, *Essai sur l'histoire du culte réformé, principalement au xvr siècle...* París, 1890; L. Fèbvre, *Le problème de l'incroyance au xvr siècle*, París, 1942, 2/1948; G. Livet, *Les guerres de Religion*, París, 3/1970; S. Mours, *Le protestantisme en France au xvr siècle*, París, 1959; J. Pineaux, *La poésie des protestants de langue française au xvr siècle (1559-1598)*, París, 1971; E. Weber, Le Psautier, hier et aujourd'hui, en *Bulletin de la Société de l'Histoire du protestantisme français*, París, 1979; véase también E. Weber, The French Huguenot Psalter, en *Proceedings of the Huguenot Society, London*, XXII, n.º 4, 1974; R. Zuber, Les psaumes dans l'histoire des huguenots, en *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, n.º 3, 1977.

La historia de la música calvinista (hugonote)

Además de los volúmenes ya señalados sobre música protestante en lengua alemana que también tratan el *Salterio hugonote* (cf. Fr. Blume, H.-J. Moser...), puede encontrarse un complemento en los libros siguientes: A. Atger, *Histoire et rôle des cantiques dans les Eglises réformées de langue française*, Ginebra, 1883, reimp. Ginebra, 1970; F. Bovet, *Histoire du Psautier des Eglises réformées*, Neuchâtel, 1872; Th. Gérold, *Les plus anciennes mélodies de l'Eglise protestante de Strasbourg et leurs auteurs*, París, 1928; Y. Rokseth, Les premiers chants de l'Eglise calviniste, en *Revue de Musicologie*, XXXVI, 1954; E. Weber, L'Humanisme musical au xvr siècle, l.c., y L'influence de la pédagogie et de la musique humanistes sur le style du choral luthérien et du psautier huguenot, en *Actes du Colloque L'Amiral de Coligny et son temps*, París, 1974; La Réforme en Allemagne et en France, en *Encyclopédie des musiques sacrées*; La Réforme, en *Histoire de la musique*, l.c.; *La musique protestante de langue française*, París, 1979, estudio de conjunto (enfoque terminológico, histórico, y actitudes de los reformadores con respecto a la música; historia del Salterio, fuentes de las melodías, músicos y poetas, estética).

Las fuentes de la música calvinista

El repertorio protestante en lengua francesa no ha conocido la misma expansión que el coral luterano por razones históricas. J.-S. Bach dispuso de más de 5.000 corales. Pero el *Salterio hugonote* estaba terminado —en cuanto a textos y melodías— ya en 1562 (edición oficial aparecida en Ginebra, más de 30.000 ejemplares, sólo en 1562). Se conservan numerosos *Salterios* (desde el siglo xvi) en la Biblioteca del Protestantismo francés (en París), cuya recensión sistemática se está llevando a cabo (1983). La obra de referencia, de considerable aportación (que reemplaza al dudoso estudio de D. Douen, *Clément Marot et le Psautier huguenot. Etude historique, littéraire, musicale et bibliographique*, París, 1878-1879; Amsterdam, 1967 (utilícese con precaución) la debemos a las pacientes y minuciosas investigaciones de Pierre Pidoux, *Le Psautier huguenot du xvr siècle. Mélodies et documents*, Basilea, 1969, con el origen de las melodías e informaciones provenientes de fuentes de archivo; complétese con su *Essai sur les origines des mélodies du Psautier huguenot*, Monthley, 1979. Hay *Salmos hugonotes* publicados en la colección Expert, *Les Maîtres musiciens de la Renaissance*; por las Ediciones Cantate Domino; por las Ediciones Ouvrières; por las Ediciones Salabert..., en las armonizaciones de Claude Goudimel, Claude Le Jeune, Pascal de L'Estocart, Philibert Jambe de Fer..., en Francia; J.-P. Sweelinck en Holanda; Ambrosius Lobwasser en Alemania, con sus paráfrasis alemanas para los Salmos de Claude Goudimel... Pueden encontrarse salmos inéditos en la tesis de Nicole Labelle (Universidad de París-Sorbona), publicada con el título de *Les différents styles de la musique religieuse en France de 1539 à 1572*, t I, *Commentaire*, tt II y III, *Transcriptions*, Henryville, 1981; finalmente, la edición íntegra de las *Oeuvres de Claude Goudimel* comprende todas sus versiones de los *Salmos* (nota contra nota, contrapunto florido, estilo de motete, cf. vols. I, IV, IX y X, Basilea, 1967)... En facsímil, pueden encontrarse: *Aulcuris Pseaulmes et Cantiques mys en chant*, Estrasburgo, 1539; Ginebra, 1919; *La forme des Prières et chantz ecclésiastiques avec la manière d'administrer les Sacrements, & consacrer le mariage: selon la coutume de l'église ancienne, 1542*, Kassel, 1959. Las habituales recopilaciones de las iglesias reformadas de Suiza (*Psautier romand*, *Psaumes et Cantiques*, Lausana, 1976), de Francia (*Louange et Prière*, 1938, *Nos coeurs te chantent*, 1979) contienen Salmos (las mismas melodías de la versión de referencia de 1562 —Ginebra—, con palabras adaptadas al francés moderno). Por lo demás, los compositores y los organistas utilizan ampliamente fuentes que explotan el Salmo como principio estructural o como alusión histórica. Recientemente, los católicos han aprovechado melodías de Salmos, mutilados en ocasiones (desde la introducción del canto de asamblea en lengua vernácula).

El repertorio himnológico calvinista (hugonote)

Este fondo calvinista incluye, además de los *Salmos*, algunos cánticos (*Cántico de Simeón*)..., algunas *Plegarias* (*Prières*) (antes y después de la Comida, Oración dominical, etc.), cánticos, piezas dogmáticas: *Diez Mandamientos*, *Artículos de Fe* (*Credo*)... Se relacionan a continuación algunos artículos relativos a esas formas: A. Cellier, *La valeur musicale des Psaumes de la Réforme française*, en *Protestan-*

tisme et musique, París, 1950; M. Honegger, *Psaume protestant*, en *Larousse de la Musique*, II, París, 1957 (N. B.—El *Larousse de la Musique*, París, 1982, contiene algunos errores; por ejemplo, en los artículos *Goudimel*, donde leemos Muret en lugar de Marot, y *Psautier huguenot*); P. Pidoux, especialista del Salterio, ha publicado entre otros *Le chant des Psaumes dans le culte réformé*, en *Les hymnes, chant du peuple*, La Maison-Dieu, 4, 1961; *Psautier huguenot*, en *Encyclopédie de la musique* (Fasquelle), 1961, y en el *Diccionario Bordas*, 1976; pueden encontrarse estudios detallados en el *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* (Kassel, 1955 y s.) así como una bibliografía anual relativa a publicaciones en lengua francesa. Varias tesis (Universidades de París IV y Estrasburgo II) tratan de temas relativos a los Salmos o a los músicos de la Reforma.

La Reforma en Inglaterra

Las ideas de Martín Lutero empiezan a ser conocidas al otro lado del canal de la Mancha hacia 1521. En 1534, mediante el Acta de Supremacía, Enrique VIII rompe con Roma. La traducción inglesa de la Biblia por Coverdale aparece el año siguiente. En 1537, Th. Cranmer y Th. Cronwell preparan la revisión del Breviario y la nueva liturgia. La recopilación *The English Litany* se edita en 1544 y la seguirá el *Book of Common Prayer* elaborado a partir de 1548. El Acta de Uniformidad de 1549 establece el canto de los fieles en inglés. En 1550, la primera versión del *Book of Common Prayer noted* (con música), realizado por Marbecke (o Merbecke) acaba imponiéndose. Eduardo VI hará imprimir un segundo *Prayer Book* en 1552. El rito anglicano impone una música más sencilla (en estilo silábico, con entonaciones próximas al canto llano, tratadas en *faburden*, esto es, faux-bourdon) y más funcional; los músicos componen generalmente para ambas confesiones.

La historia general, literaria y musical

Es indispensable para la comprensión del hecho himnológico anglicano. El primer enfoque histórico es el suministrado por P. Hugues, *The Reformation in England*, I-III, Londres, 1950, 5/1963; además de la de W. H. Free, *The English Church in the reigns of Elizabeth and James I*, Londres, 1904. Los siguientes títulos pueden ser de gran utilidad para la historia literaria: L. B. Campbell, *Divine Poetry and drama in sixteenth century England*, Cambridge, 1959; J. Stevens, *Music and Poetry in early Tudor period*, Cambridge, 1/1961, 2/1979; para la historia de la música inglesa: E. Walker, *A History of Music in England*, Londres, 1952, ed. rev. por Westrup, 1966; para la historia de las ideas, hay dos estudios que arrojan considerable luz sobre el contexto: D. C. Price, *Patrons and musicians of the English Renaissance*, Cambridge, 1981, cf. «The Protestants» (pp. 167-177); P. Scholes, *The Puritans and Music in England and New England*, 1/1934, Nueva York, 2/1962.

La historia de la música anglicana

Desde 1960 se produce un nuevo auge en el interés por esta música. Podemos citar las siguientes obras, a partir de algunos títulos ya antiguos: J. S. Bumpus, *A History of English Cathedral Music (1549-1889)*, Londres, 1908 (2 vols.); E. Fellowes, *English Cathedral music from Edward VI to Edward VII*, 1/1941, 5/1948; A. Smith, The cultivation of Music in English Cathedrals in the reigns of Elizabeth I, en *Proceedings of the Royal Music Association*, XCIV, 1967-1968, y Parish Church musicians in England in the reign of Elizabeth I (1558-1603): An annotated register, en *Royal Musical Association Research Chronicle*, n.º 4, 1964; D. Stevens, *Tudor Church music*, 1955, Londres, 2/1961; P. G. Le Huray inauguró la serie de nuevos estudios históricos con su obra esencial *Music and the Reformation in England 1549-1660*, 1/1967, Cambridge; 2/1978, Cambridge; puede completarse con K. R. Londg, *The music of the English Church*, Londres, 1971, y sobre N. Temperley, *The music of the English Parish Church*, Cambridge, 1979 (cf. capítulos I, II y III del vol. I). Finalmente, la bibliografía establecida por Yeats y P. Edwards, *English church music: a bibliography*, Londres, 1975, puede ser también de considerable utilidad.

Las fuentes de la música anglicana

Pueden consultarse a partir de varias reimpressiones: R. Allison, *The Psalmes of David in meter, the plaine song beeing the common tunne to be sung and plaide upon the lute...*, Londres, 1959, reimp. 1968; J. E. Hunt, *Cranmer's first Litany 1544*, Londres, 1939; J. Marbeck, *The Booke of Common Prayer noted*, Londres, 1550, reimp. Londres, 1939; W. Damon, *The Psalmes of David in English meter with notes of foure partes set unto them*, Londres, 1579. Hay recientes antologías que reúnen numerosos ejemplos: R. T. Daniel y P. G. Le Huray, *The sources of English church music 1549-1660*, *Early English Church music*, supl., vol. I, Londres, 1972; E. Fellowes, *Collected works of W. Byrd*, 20 vols. 1937-1950; *Tudor Church Music*, 10 vols., 1 vol. supl. por E. Fellowes, 1948; P. Le Huray, *The Treasure of English Church Music I*, 1540-1650, 1/1965, Cambridge, 2/1982; N. Temperley, *The music of the English Parish Church*, Cambridge, 1979 (para completar el vol. I, véase también Las fuentes [p. 359 s.] y las colecciones impresas [p. 364 s.]).

El repertorio himnológico anglicano

El «servicio» y las formas específicas han sido tratados en varias obras; para la ordenanza del oficio: G. Cuming, *A History of the Anglican Liturgy*, Londres, 1969; P. Le Huray, Towards a definitive study of Pre-Restoration Anglican Service music, en *Musica Disciplina*, XIV, 1960; para la Letanía de Th. Cranmer consúltese J. E. Hunt, *Cranmer's First Litany 1544...*, ed. facsímil, 1939; para el *Prayer Book* véase J. E. Hunt, *Marbecke's booke of Common Praier noted 1550*, facsímil 1939, y E. Bishop, F. A. Gasquet, *Edward VI and the Book of Common Prayer*, Londres, 1890; E. Proctor, *A History of the Book of Common Prayer*, 1902, y s. Morison, *English Prayer*

Book, 1949. Pueden encontrarse extractos en la obra de N. Temperley ya citada, vol. II; para los *hymns*, cf. L. F. Benson, *The English Hymns: its development and use in worship*, Richmond, 1915, reimp. 1962; A. Fox, *The English Hymns and Hymn writers*, Londres, 1947; E. D. Parks, *Early Hymns: an Index*, Londres, 1972; para los salmos y los salmos métricos: M. Frost, *English and Scottish Psalm and Hymn Tunes c. 1543-1677*, Londres, 1953; E. Parks, *The Hymns and tunes found in the English Metrical Psalters*, Nueva York, 1966; finalmente, para los *anthems*, forma específicamente inglesa, cf. P. G. Le Huray, *The English Anthem 1580-1640*, en *Proceedings of the Royal Musical Association*, LXXXVI, 1959.

Edith WEBER

Capítulo 9

La época del bajo continuo (ca. 1600-1750)

I. PRIMER PERÍODO (1600-61)

Entre finales del siglo xvi y los años 1600-1661 la música europea se encuentra en estadios de evolución diferentes según cada país. Los que se dediquen a su estudio tendrán que distinguir entre lo que es signo universal de cambio y lo que es propio de cada nación.

Entre los cambios de carácter universal que hay que destacar en este período, algunos de ellos son hechos esenciales. Los más importantes son los siguientes: progresivo abandono de la escritura contrapuntística en favor de la escritura armónica; auge del canto solista con la consiguiente necesidad de un apoyo instrumental; de ahí proviene el uso generalizado de un bajo continuo (o simplemente *continuo*). Desde el punto de vista de las formas, el hecho más importante y que en el futuro tendrá un desarrollo más amplio es el nacimiento del drama musical, inspirado por el movimiento de retorno a la antigüedad propio del Renacimiento. Desde el punto de vista estético hay que destacar la búsqueda del efecto, producido normalmente mediante contrastes entre solistas y coros (vocales o instrumentales) o entre varios grupos de diferente densidad.

Los cambios propios de cada nación serán estudiados más adelante, en las páginas dedicadas a cada una de ellas.

Bibliografías universales

Obras de carácter general

Las obras dedicadas a la música del conjunto de este período para toda Europa no son muy numerosas. En *Le Baroque et la musique* (Bruselas, Libr. encycl., 1948), S. Clercx adopta sobre todo el punto de vista de la estética. Aún se pueden consultar determinadas obras en inglés y en alemán si no descuidamos poner al día la bibliografía: R. Haas, *Musik des Barocks* (Postdam, Athenaion, 1928); M. Bukofzer,

Music in the baroque era (Nueva York, Norton, 1947)¹, muy ricas ambas en bibliografía de obras musicales y musicológicas. Hay nuevas referencias en dos obras más recientes en inglés: Claude V. Palisca, *Baroque music* (Englewood Cliffs, 1968) trad. esp. Buenos Aires, 1978, y E. Borroff, *The Music of the Baroque* (Dubuque, 1970).

Lo mismo en las historias generales de la música, como la de Combarieu, revisada por R. Dumesnil, que en las enciclopedias musicales, el tema suele ser tratado no en conjunto, sino aisladamente por países. Es el caso de la *Enciclopedia de la Música* de Lavignac (primera parte, II y III), válida aún gracias a la firma de musicólogos de la categoría de A. Pirro, H. Rolland, H. Quittard, etc., y debido a los numerosos y amplios ejemplos musicales suministrados en el texto; la *Historia de la música* de la *Enciclopedia de la Pléiade* dirigida por Roland-Manuel (t. I), cuyos artículos firmados por F. Lesure, A. Verchaly, M. Garros, M. Pincherle, F. Ghisi o D. J. Grout, se completan con relaciones bibliográficas; lo mismo sucede, en inglés, con la *New Oxford History of Music* (vol. IV: *The Age of humanism, 1540-1630*, y vol. V: *Opera and church music, 1630-1750*), y en alemán con el diccionario enciclopédico *Musik in Geschichte in Gegenwart*: el artículo «Barock», firmado por F. Blume, aporta una considerable bibliografía, que, evidentemente, ha de ser completada a partir de 1951.

Obras especializadas

Los comienzos del espectáculo lírico han sido narrados por Romain Rolland, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* (París, Thorin, 1895; reed. 1931); en alemán, el mismo tema ha sido tratado por H. Kretzschmar, *Geschichte der Oper* (Leipzig, 1919, en *Handbuch der Musikgeschichte*) y por W. Fleming, *Oper und Oratorium im Barock* (Leipzig, Reclam, 1933). En este período se observan también las primeras manifestaciones de una forma no escénica de la música dramática destinada a desarrollarse en el curso de los siglos: el *Oratorio*; sobre este tema consúltese F. Raugel, *L'Oratorio* (París, Larousse, 1970), y H. E. Smither, *A History of the Oratorio*, I-II (Chapell Hill, 1977).

Para conocer el estado de las formas musicales en este período se puede acudir a los diccionarios especializados, *MGG*, *New Grove* o *Science de la Musique* de Marc Honegger (Bordas, 1976), sin olvidar, pese a su fecha, el pequeño *Dictionnaire pratique et historique de la musique* de Michel Brenet (París, Armand Colin, 1926). El reciente *Larousse de la musique* (1982) permite una primera aproximación, lo mismo que manuales como *Les formes de la musique* de André Hodeir (PUF, «Que sais-je?», n.º 478). En esta misma colección: *La sonate*, de S. Milliot (n.º 1.739), *La cantate*, de C. de Nys (n.º 1.851) y *La fugue*, de M. Bitsch y J. Bonfils (n.º 1.819). Para una investigación más orientada hacia el período aquí estudiado véase A. Schering, *Zur Geschichte der Solosonate in der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert* (*Fs. Riemann*, 1909), y H. Quittard, *Les origines de la suite de clavecin* (*Courrier musical*, nov-dic., 1911).

¹ Hay edición española: Alianza Música, n.º 30, Madrid, 1986.

La edad de oro del laúd no llega a su fin en 1600: aún continúa a lo largo de todo el siglo xvii; para conocer las transformaciones que sufre el instrumento, cuáles son los intérpretes y el repertorio, consúltese en primer lugar L. de la Laurencie, *Les luthistes* (París, Laurens, 1928), y después el capítulo dedicado por N. Dufourcq a los instrumentos polifónicos en la *Historia de la música* de la *Pléiade* (I), muy bien documentado sobre la escuela del laúd en el siglo xvii. Añádanse los estudios recopilados por J. Jacquot con el título *Le luth et sa musique* (Coloquios internacionales del CNRS, 1957, París, CNRS, 1958).

Para los instrumentos de arco, cf. en *Science de la musique* del Dict. Bordas las reseñas sobre el violín de S. Milliot (*violon*), sobre la viola (*virole*) y la *viola da gamba* de U. Drüner y M.-F. Bloch, que incluyen bibliografías.

Para los instrumentos de teclado (espineta, virginal, clavecín, clavicordio, etc.) y para el órgano, hay escritos en abundancia. Consúltese A. Pirro *Les clavecinistes* (París, H. Laurens, 1925), y N. Dufourcq, *Le clavecin* («Que sais-je?», n.º 331); el repertorio aparece estudiado por G. Schünemann en *Geschichte der Klaviermusik* (2.ª ed., Münchberg, Hahnefeld, 1953). El órgano, su factura, su historia europea y los primeros grandes maestros internacionales son objeto de estudios como los de A. Pirro, *L'art des organistes* (en la *Encyclopédie Larivignac*); F. Raugel, *Les organistes* (París, H. Laurens, 1923); N. Dufourcq, *L'orgue* («Que sais-je?», n.º 276) y, sobre todo, el capítulo sobre el órgano, de P. Hardouin, del presente manual. La obra alemana de G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels* (Berlín, M. Hesse, 1935) constituye una síntesis de conjunto de todo lo que se refiere al órgano, a su repertorio, a los artistas y a los instrumentos. Pero la obra de base para el órgano en Europa es la de P. Williams, *The European organ* (Londres, 1966).

Una síntesis de la música religiosa resulta especialmente difícil de realizar para este período, durante el que coexisten las prolongaciones de la Reforma con los efectos de la Reforma católica. El libro de Huot-Pleuroux (*Histoire de la musique religieuse*, París, 1957) es una obra de conjunto que introduce cronológicamente los hechos con bastante claridad. El punto de vista protestante aparece expuesto por Th. Gérold en *Protestant music* (en *The New Oxford History of Music*, IV).

En su aspecto universal, el estudio de la danza es estudiado por M.-F. Christout en *La danse* («Que sais-je?», n.º 177; ver capítulo XIV-6).

Los instrumentos de la investigación

Si se basa en los datos suministrados por este trabajo preliminar, el investigador puede ya acceder a los documentos originales, musicales o relativos a la música.

Todo lo que ha sido impreso puede ser encontrado con facilidad desde que se publica el *RISM*. Lo mismo sucede con la documentación musicológica corriente, gracias a la periódica publicación del *RILM*.

Hay que precisar, entre los volúmenes de estas series, cuáles serán particularmente útiles a los especialistas del período 1600-1660. Teniendo en cuenta que en esta época el repertorio impreso consistía principalmente en obras vocales (sobre textos latinos o en lengua vernácula), y que estas obras eran raras veces de larga duración, será preciso examinar con cuidado el volumen del *RISM* titulado *Recueils imprimés, xvi^e-xvii^e siècle* (Munich, 1960). Establecido a partir del examen detenido

de todas las grandes bibliotecas del Viejo y el Nuevo Mundo, esta relación de recopilaciones, cuyo orden es cronológico, aparece completada con una tabla de compositores, muy útil para esta época en que, por no haber podido acceder a una suficiente notoriedad, muchos músicos no pudieron imprimir sus canciones o sus motetes más que al amparo de colecciones de carácter colectivo.

Las obras de un solo autor publicadas antes de 1800, se clasifican por orden alfabético y ocupan 8 vols. del *RISM* titulados *Einzeldrucke vor 1800* (Basilea, Kassel, 1971-1981); tanto para las colecciones como para las individuales se encuentra ahí la indicación de los lugares en que se conservan los ejemplares, estén o no completos.

Para conocer bien esta época, que conserva tantas huellas del humanismo, no podemos dejar de consultar las obras teóricas. La relación de ellas ocupa 2 vols. del *RISM*: *Écrits imprimés concernant la musique...* (Munich, Duisburg, 1971).

La música religiosa en alemán, que la Reforma difundió en abundancia, ha sido objeto de repertorio en dos volúmenes del *RISM* titulados *Das deutsche Kirchenlied...* (Kassel, Bärenreiter, 1975).

Los especialistas de cuerda pulsada habrán de examinar, para descubrir tablas manuscritas, el repertorio del *RISM*, *Handschriftlichen überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts* (Munich, G. Henle, 1978).

Peró aún existe una gran laguna hasta que se publique el libro del *RISM* dedicado a las obras no impresas. Hoy y antes es necesario, entonces, dirigirse al *Quellen lexikon* de R. Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon* (Leipzig, Breitkopf, 1900-1903). Pese a sus defectos, y a pesar de la bibliografía, la obra de Eitner no ha sido superada y aún presta excelentes servicios.

Obras anteriores a 1700

a) *Obras generales*.—En la primera mitad del siglo XVII la teoría musical continúa habitando las alturas de la especulación, muy por encima de la práctica, con excepción de la acústica y la medida de intervalos. Varios tratados, publicados en diversos países, aparecen así con el carácter de enciclopedias.

Es el caso de obras como: D. P. Cerone, *Il Melopeo y Maestro*, cuyo autor es un italiano al servicio del rey de España (Nápoles, 1613); S. de Caus, *Institution harmonique*, una de las obras más eruditas de su tiempo, obra de un ingeniero-arquitecto que al mismo tiempo era un músico muy al corriente de la música práctica (Frankfurt, 1615); a partir de 1623, el P. Mersenne, espíritu universal, incansable coleccionista de ideas y conocimientos, empieza a publicar su serie de tratados, unos escritos en latín y otros en francés: *Quaestiones celeberrimae in Genesim* (París, 1623); más tarde, con el seudónimo-anagrama de F. de Sermes, *Harmonie universelle* (París, S. Cramoisy, 1627), primer estadio de su gran obra, *L'Harmonie Universelle*, (*ibid.*, 1636-1637), donde se tratan casi todas las cuestiones relativas a la música teórica y práctica (reed. de F. Lesure, París, CNRS, 1963); desgraciadamente, la falta de índice hace difícil la consulta; *Harmonicorum libri XII* (París, 1648; reimp. por Minkoff); se estima que fue hacia 1633 cuando se publicó la obra de A. de Cousu, *La Musique Universelle* (París, Ballard), auténtico tratado de composición contrapuntística según las reglas más tradicionales, que el editor Ballard con-

sideraba tan obsoleto que ya estaba decidido a destruir el último ejemplar, cuando apareció S. de Brossard justo a tiempo de salvarlo (reimp. por Minkoff); de presentación más moderna, pero de contenido igualmente tradicional, el *Traité de la musique théorique et pratique* del P. A. Parran (París, R. Ballard, 1639) ha sido también reimpreso por Minkoff. En 1650 aparecen el *Musicae compendium* de René Descartes (Utrecht, G. a Zill, 1650), cuyo manuscrito ya estaba concluido en 1618, y la *Musurgia universalis* del P. Athanase Kircher (Roma, haered. Corbelletti, 1650, reed. 1690), obra científica y práctica cuya amplitud es semejante a la de las obras de Mersenne.

b) *Obras especializadas*.—No obstante, existen obras dedicadas a alguna de las cuestiones que preocupan por entonces a músicos y teóricos; ya sea la polémica sobre la clasificación de las escalas en Tonos (eclesiásticos) y en Modos (neo-griegos), según las doctrinas de Glárean o de Zarlino, cuyos elementos esenciales se encuentran en P. Maillart, *Les Tons, ou Discours sur les Modes de musique et les Tons de l'Eglise* (Tournai, 1610; reimp. Minkoff), ya se trate de todo lo relativo a factura instrumental, como en el caso de M. Praetorius, *Syntagma Musicum* (Wittenberg y Wolfenbüttel, 1615-1619), 3 vols. que son una mina de información sobre instrumentos, instrumentación y teoría musical (t. II, reed., Berlín, 1884, en *PG/Mf*, XIII, y 1929, por W. Gurlitt, en *Publikationen d. hist. Sek. d. deutschen Orgelrats*; t. III, reed. Bernouilli, 1916); cf. también M. Praetorius, *Gesamtausgabe*, por F. Blume (Wolfenbüttel, 1928-1960); el punto de vista estrictamente organológico aparece en T. Trichet, *Le Traité des instruments de musique...* (texto y comentarios de F. Lesure, en *Annales musicologiques*, III-IV; Neuilly-sur-Seine, 1955-1956; texto reimp. por Minkoff); en el libro de J. Denis, *Traité de l'accord de l'éspinette* (París, Ballard, 1.^a parte en 1643, 2.^a parte en 1650) se encuentran numerosas aunque breves indicaciones sobre la música práctica y la manera de componerla.

Pueden encontrarse amplias informaciones sobre la universalidad de la cultura musical de esta época, sustentadas en la correspondencia de eruditos de renombre internacional, en las cartas de C. Huygens, *Correspondance et oeuvres musicales... par Jonckbloet et Land* (Leyde, Brill, 1882) y del P. M. Mersenne, *Correspondance...*, publicación de Mme Paul Tannery y Cornelis De Waard... (París, PUF, 1948 y s.).

Bibliografías por países

Francia

La mejor introducción al conocimiento de la música francesa, sus compositores y sus intérpretes, para un período que se extiende desde la última década del siglo XVI hasta mediados del XVIII, puede encontrarse en la obra de J. Anthony, *La Musique en France à l'époque baroque* (París, Flammarion, 1982); este libro apareció antes en inglés con el título *French baroque music from Beaujoyeux to Rameau* (Londres, 1974, 1978). Escrito en la forma literaria de un relato más que en clave de manual escolar, este libro cuenta, en cinco partes, la vida de la música francesa de teatro, de iglesia, de cámara, de orquesta y vocal durante más de ciento cincuenta años; no encontraremos en ella las biografías, para las cuales el lector ha de acudir a los diccionarios, pero aparecen en ella numerosos análisis de obras

con ejemplos anotados. Una bibliografía de obras antiguas y modernas, además de un índice, facilitan la consulta de este excelente y agradable instrumento de trabajo.

a) *Sociología de la música*.—En lo que se refiere a la historia social de la música en Francia pueden consultarse los artículos de F. Lesure relativos a «Bandes de joueurs d'instruments au xvi^e et au début du xvii^e siècle», y cuyos títulos pueden encontrarse al final de la obra de C. Massip citada más adelante.

Los años de juventud de Luis XIV, es decir, los dieciocho años que tienen lugar bajo la privanza de Mazarino, fueron testigos de importantes acontecimientos musicales; este período ha sido estudiado por C. Massip, *La vie des musiciens de Paris au temps de Mazarin* (París, Picard, 1976); para lo anecdótico puede completarse con la lectura de Y. de Brossard, *La vie musicale en France au xvii^e, d'après Loret (1650-1688)* (en *Recherches*, X, 1970), N. Dufourcq, *En parcourant le Mercure françois, 1605-1644* (*ibid.*, XVIII, 1978).

En este período preclásico, que prefigura la época versallesca, existen ya las grandes estructuras de la organización administrativa, oficial y privada, de la música: es decir, por una parte las músicas reales y principescas, a las que se pueden añadir los grupos de músicos «siervos» al servicio de mecenas, y por otra las escuelas catedralicias.

La Música del Rey, de 1600 a 1661, no ha sido aún objeto de ningún estudio retrospectivo global, aunque ha sido objeto habitual de descripciones, como la de H. Quittard en el capítulo IV de su libro sobre *Henry Du Mont* (París, Mercure de France, 1906, reimp. por Minkoff). Hay que documentarse mediante estudios parciales, como los de M. Le Moël, *Recherches sur la musique du roi de 1600 à 1660* (tesis para la Escuela nacional de Chartres, 1954, BN 8.^o L⁴⁴ 12; texto manuscrito de la tesis); y, del mismo autor, *La chapelle de musique sous Henri IV et Louis XIII* (en *Recherches*, VI, 1966); en lo que se refiere al reinado de Luis XIII, para los años que se conservan, el personal musical del Rey ha sido relacionado por E. Griselle en *Etat de la maison du roi Louis XIII* (París, Catin, 1912); los nombres de los músicos al servicio del cardenal han sido publicados por M. Deloche, *La maison du cardinal de Richelieu* (París, Champion, 1912). Si queremos obtener más datos sobre los músicos citados en las obras relacionadas más arriba, véanse H. Herluison, *Actes d'état civil d'artistes musiciens* (Orleans, 1876), y J. Ecorcheville, *Actes d'état civil des musiciens insinués au Châtelet de Paris, 1539-1650* (París, 1907); estas tres obras llenan en parte las lagunas producidas en los registros parisienses por el incendio del Hôtel de Ville en 1871.

Los investigadores tienen desde hace algún tiempo mayores facilidades gracias a la publicación de las siguientes obras: Y. de Brossard, *Les musiciens de Paris, 1535-1792*, *Actes d'état civil d'après le fichier Laborde de la BN* (*La vie musicale en France sous les rois Bourbon*, XI, París, Picard, 1965). Este precioso fichero, que hasta entonces era confidencial, reúne las menciones relativas a la presencia de músicos en ceremonias familiares, como bautizos, casamientos y funerales. Otra fuente de información, obtenida de los archivos notariales, suministra datos sobre actividades sociales y compromisos profesionales de los músicos: M. Jurgens, *Documents du Minutier central concernant l'histoire de la musique, 1600-1650* (París, SEUPN, 1967).

La organización de la música se constituía en una especie de díptico: por un

lado las casas musicales del rey y los príncipes, así como las de los mecenas; por otro el personal musical (canto y órganos) de las catedrales. Para las escuelas, o las escolanías, de las que se hayan conservado los archivos, hay monografías publicadas, algunas de ellas reimpresas.

La más importante de estas monografías es la de M. Brenet, *Les musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais* (París, A. Picard, 1910; reimp. Minkoff), ya que engloba, al margen de determinadas lagunas, más de cuatro siglos; a la utilidad de este importante estudio hay que añadir las noticias biográficas sobre los maestros de capilla más célebres de dicho santuario, como Certon, Bournonville, Formé, Aux-Cousteaux, M.-A. Charpentier... Entre las monografías sobre escuelas catedralicias provinciales se pueden citar las que, aunque agotadas, han sido reimpresas por Minkoff: J. Brosset, *Le grand orgue, les maîtres de chapelle et musiciens du chœur, les organistes de la cathédrale de Blois*; F.-L. Chartier, *L'ancien chapitre de Notre-Dame (de Paris) et sa maîtrise* (París, Perrin, 1897); J.-A. Clerval, *L'ancienne maîtrise de Notre-Dame de Chartres* (París, Poussielgue, 1899); A. Collette y A. Bourdon, *Histoire de la maîtrise de Rouen* (Rouen, 1892); A. Dufour y F. Rabut, *La musique et les instruments de musique en Savoie du XII^e au XIX^e siècle* (Chambéry, 1878); C. Gomart, *Notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin et sur les célébrités musicales de cette ville* (s.l., 1851); B. Populus, *L'ancienne maîtrise de Langres...* (Evreux, 1837; A.-E. Prévosto, *Histoire de la maîtrise de la cathédrale de Troyes* (Troyes, 1906); Royer, *Les musiciens et la musique à l'ancienne collégiale Saint-André de Grenoble, du XV^e au XVIII^e siècle* (París, Bibl. d'Humanisme et Renaissance, 1937). Entre las monografías que no han sido objeto de reimpresión, citemos: Dangibeaud, *Une psallette au XVII^e siècle à Saintes* (Poitiers, 1884); A.-M. Yvon-Briand, *La maîtrise de Notre-Dame de Paris aux XVII^e et XVIII^e siècles...* en *Recueil de travaux sur l'histoire de la cathédrale et de l'Eglise de Paris*, París, 1967; L. Couture, *La musique et le plainchant dans l'église de Lombez au XVII^e siècle*, en la *Revue de Gascogne*, XIV, (1875); Gleyo, *L'ancienne psallette de l'église cathédrale de Saint-Brieuc* (en *Société d'Emulation des Côtes-du-Nord, Bulletin et Mémoires*, LIII, (1921); canónigo L. Marbot, *Maîtrise métropolitaine d'Anix (-en-Provence)*, Aix, 1880-1886; F. Raugel, *La maîtrise de la cathédrale d'Aix-en-Provence* (en *Recherches*, I, 1961); G. Durand, *La musique de la cathédrale d'Amiens avant la Révolution* (Amiens, 1922); J. Robert, *Maîtres de chapelle à Avignon, 1610-1715* (en *Revue de Musicologie*, LI, 1965, 2); E. Fyot, *L'église Notre-Dame de Dijon* (Dijon, F. Rey, 1910) y, del mismo autor, *La maîtrise de la Sainte-Chapelle de Dijon* (*Revue de Bourgogne*, X, 1920); M. R. Renon, *La maîtrise de la cathédrale Saint-Etienne de Bourges du XVI^e siècle à la Révolution*, 1982 (s. l.), etc.

La música religiosa y las escolanías (psallettes) aparecen mencionadas también en estudios de historia local, como: J. Carlez, *La musique à Caen de 1066 à 1848; Le Puy de musique de Caen*, 1671 (Caen, 1876; reimp. Minkoff); T. Lhuillier, *Notes sur quelques artistes musiciens dans la Brie* (Meaux, 1870, reimp. por Minkoff); M. Le Moël, *Témoignages sur la vie musicale à Laon sous Henri IV* (en *Recherches*, III, 1963); J.-A. Jacquot, *La musique en Lorraine* (París, 1882; reimp. por Minkoff) y, en alemán, M. Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und der Theater in Elsass, 500-1800* (Estrasburgo, 1911; reimp. por Minkoff).

b) *Música religiosa*.—Tras el estudio de la vida musical y los marcos de orga-

nización de los artistas, podemos pasar al examen de la música y de las obras mismas, y en primer lugar el repertorio religioso. El período 1600-1661, como el inmediatamente anterior, conoce una doble corriente: tradicional, y en latín, entre los católicos; renovada, y cuyo canto es en lengua vernácula, entre los protestantes. Una visión de conjunto de estas tendencias, en lo que se refiere a Francia, puede verse en la *New Oxford History of Music* (IV: François Lesure, *France in the sixteenth century, 1520-1610*, y V: Denise Launay, *Church music in France, 1630-1660*). El mismo asunto fue tratado con gran competencia por M. Garros, La musique religieuse en France, 1600-1650 (en la *Historia de la música de la Enciclopedia de la Pléiade*, I). Para conocer la historia del canto religioso en francés entre los católicos bajo el Antiguo Régimen, consúltese A. Gastoué, *Le cantique populaire en France* (Lyon, 1924), obra muy documentada aún sin superar. Sobre este mismo asunto hay que referirse también a los artículos de D. Launay, La paraphrase des Psaumes de Godeau et ses musiciens (en *Revue de Musicologie*, L, 1964). En lo que se refiere a salmos y cánticos espirituales de la Reforma, consúltese el excelente estudio de E. Weber, *La musique protestante de langue française* (París, Champion, 1979).

La música vocal religiosa del período preclásico francés resulta hoy mejor conocida tras la publicación por parte de D. Launay de una *Anthologie du motet latin polyphonique en France, 1609-1661* (París, Heugel, 1963, Publications de la SFM, 1^{re} série, XVII) y de una *Anthologie du Psaume française polyphonique, 1610-1663* (París, Ed. Ouvrières, 2 vols., 1974-1976).

c) *La música del teatro*.—En cuanto al campo del teatro lírico francés, y todo lo que con él se relaciona, hay que acudir aún a determinadas obras básicas: H. Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lully* (París, Champion, 1913), que obtiene a partir de textos diplomáticos los datos de un problema que resuelve con gran lógica; se trata de una obra de historiador, más que de musicólogo, y aunque queda algo vieja, aún no ha sido reemplazada. En cuanto al *ballet de cour*, una forma de arte escénico tan representativa de Francia desde los Valois hasta el reinado personal de Luis XIV, se beneficia de una rica documentación literaria e iconográfica; en este sentido, doblemente documentado, al que hay que añadir el de la danza, ha inspirado a numerosos investigadores: aún hoy día consultamos la obra de H. Prunières *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully* (París, Laurens, 1914); más reciente es la obra de M. Mac Gowen, *Art du ballet de cour en France, 1581-1643* (París, CNR, 1963), que hace hincapié en lo descriptivo, mientras que la de M.-F. Christout, *Ballet de cour au XVII^e siècle* (Ginebra, Minkoff), aporta los resultados de sus investigaciones sobre el arte y las técnicas de la danza.

En cambio, la documentación musical alrededor de los *ballets de cour* es menos rica que la poética e iconográfica. En primer lugar, ha llegado hasta nosotros en forma fragmentaria, a menudo incompleta, hasta el punto que el canto y los instrumentos provienen de fuentes distintas. La investigación en este campo la introdujo A. Verchaly en *Les ballets de cour d'après les recueils de musique vocale, 1600-1643* (en *Soc. internat. des Etudes fr.*, cahier IX, 1957). En efecto, es en las recopilaciones de música vocal, monódica o polifónica, con o sin acompañamiento de laúd, donde aparecen los elementos constitutivos de la música cantada en los ballets, es decir, los *Récits* y los *Airs*. ¿Qué canto era éste? De esto trata la tesis de

T. Gérold *L'art du chant en France au xvii^e siècle* (París, Estrasburgo, Facultad de Letras, 1921, reimp. Minkoff). En el marco del ballet, la investigación fue proseguida por A. Verchaly en *Air de cour et ballet de cour (Historia de la música, Enc. de la Pléiade, I)*. Pero es sobre todo en la recopilación de A. Verchaly, *Airs de cour por voix et luth, 1603-1643* (París, Heugel, 1961, Publicaciones de la SFM, 1.^a serie, XVI) donde puede encontrarse, tanto en lo que se refiere a texto como en lo relativo a música, la mejor información sobre el *Air*. Consúltese también la Introducción de L. de La Laurencie y el Comentario de G. Thibault (Mme de Chambure) de la publicación *Chansons et Airs de cour* (París, 1934, Publicaciones de la SFM); complétese este estudio de la música vocal profana con el estudio de las secuelas del humanismo y sus prolongaciones en el siglo xvii en los siguientes artículos: K.-J. Levy, *Vaudeville, vers mesurés et air de cour* (en *Poésie et musique au xvi^e siècle*, París, CNRS, 1954); P.-M. Masson, *L'humanisme musical* (en *Enc. Lavignac, I, t. III*); S. P. Walker, *Musical humanism* (en *Music Review*, Cambridge, 1941-1942). El artículo «Guedron» de la *MGG* incluye una importante bibliografía.

d) Música instrumental.—A diferencia de la música vocal, la música instrumental de los ballets no se imprimía, y sólo algunos manuscritos han llegado a nosotros. Puede consultarse aún el antiguo pero excelente artículo de H. Quittard, *La musique instrumentale jusqu'à Lully (Enc. Lavignac, I, t. III)*, y los 2 vols., uno de texto y otro de música, de J. Ecorcheville, *Vingt suites d'orchestre du xvii^e siècle français* (París, Fortin, 1906, reimp. Minkoff). El manuscrito en que se anotan estas *Suites* fue analizado por M. Roche, en *Le Manuscrit de Cassel* (en *Recherches, IX*, 1969). Estas lecturas pueden completarse con los artículos siguientes: F. Lesure, *Die «Terpsichore» von M. Praetorius und die französische instrumentale Musik unter Heinrich IV* (en *Die Musikforschung, V*, 1952); D. Launay, *La fantaisie en France jusqu'au milieu du xvii^e siècle* (en *Musique instrumentale de la Renaissance*, París, CNRS, 1955), y J. Bonfils, *Les fantaisies instrumentales d'E. Du Caurroy* (en *Recherches, II*, 1962).

Ligado a la voz solista, en las representaciones de ballets y en los salones mundanos, el laúd continúa durante el siglo xvii la brillante carrera que empezó en el siglo xvi. La introducción a este importante tema puede realizarse con el estudio de M. Brenet, *Notes sur l'histoire du luth en France (RMI, V, 1898)*; se le pueden añadir los diversos artículos de H. Quittard, Chilesotti y A. Tessier. El capítulo de W. Apel en el *NOHM, IV (op. cit.)*, «French lute music», también ha de ser consultado, lo mismo que las páginas dedicadas al laúd en el capítulo de N. Dufourcq, «Les instruments polyphoniques» (en *Historia de la música, Enc. de la Pléiade, I*). J. Jacquot, en *Le luth et sa musique* (Coloquio del CNRS, 1957, París, CNRS, 1958) publicó una treintena de artículos relativos a la técnica de tocar el laúd, a las tablaturas, a los difíciles problemas que plantea la transcripción de las mismas, etc. Aparecen allí los nombres de G. Thibault, W. Boetticher, A. Verchaly, T. Dart, A. Souris, etc., cuyos libros, artículos y transcripciones musicales, aparecidos en diversas publicaciones, pueden encontrarse en los diccionarios y catálogos de bibliotecas. Para conocer los nombres y las obras de los tañedores franceses de laúd que vivieron a comienzos del siglo xvii pueden consultarse las Introducciones, a menudo amplias y siempre documentadas, de los volúmenes de la colección «Le

Choeur des Musses» dedicadas al *Corpus des luthistes français* (París, CNRS, 1961 y s.) y, especialmente, donde aparecen transcripciones de obras de R. Ballard, Du Faut, los Gautier, J.-B. Besard, N. Vallet, R. Mezangeau, los Bocquet, Vaumesnil, los Mercure, los Du But... En lo que se refiere a la música de estos compositores, transcrita según los principios enunciados por J.-M. Vaccaro y adoptados en esta colección, suele estar acompañada de un facsímil de la tablatura original, lo que permite a los investigadores iniciarse por sí mismos a las prácticas de la transcripción. Estos trabajos se unen a las realizaciones de *La rhétorique des Dieux* (de D. Gautier, 1652), de A. Tessier (París, 1934, Publicaciones de la SFM) y de las *Oeuvres du vieux Gautier*, de A. Souris y M. Rollin (París, CNRS, 1966).

En relación con los instrumentos de teclado, la bibliografía de la espineta y el clavecín en Francia es menos rica que la del órgano; para ambos hay que acudir a las obras de carácter universal relacionadas al principio de este capítulo. En cambio, hay una abundante literatura, que incluye publicaciones, que enriquece constantemente la bibliografía del órgano francés. A la tesis de N. Dufourcq, *Esquisse d'une histoire de l'orgue en France du XIII^e au XVIII^e siècle* (París, Larousse, 1935), completada con los *Documents inédits relatifs à l'orgue français* (París, Droz, 1934-1935), hay que añadir los 5 vols. del mismo autor: *Le livre de l'orgue français* (París, Picard, 1969-1972), publicación que aparece enriquecida con iconografía y documentos musicales. Una excelente exposición de lo que era la factura del órgano en Francia durante las primeras décadas del siglo XVII, es decir, en la época en que vivían J. Titelouze, Mersenne, los Racquet, es la obra de P. Hardouin, *Naissance et élaborations de l'orgue français classique d'après sa composition (en L'Orgue français, études et documents, París, Richard Masse, 1977)*. Para conocer cómo hay que registrar la antigua música de órgano francesa, a partir de las fuentes, hay que consultar, de N. Gravet: *L'Orgue et l'art de la registration en France, du XVI^e siècle au début du XVIII^e* (en *L'Orgue*, n.º 100), así como, de Dom Gay, *Notes pour servir à la registration de la musique d'orgue française des XVII^e et XVIII^e siècles (Etudes grégoriennes, VIII)*.

El repertorio francés de órgano, desde comienzos del siglo XVII hasta mediados del XX, ha sido objeto de una obra de síntesis: N. Dufourcq, *La musique d'orgue de Jehan Titelouze à Jehan Alain* (París, Floury, 1941, 1949), que para los treinta años siguientes precisa, desde luego, de una puesta al día. Han aparecido varios artículos sobre la persona y el arte de J. Titelouze, firmados por M. Vanmackelberg y D. Launay (*Recherches*, IV-V, 1964-1965). Hay que añadir que los investigadores deben también proceder al examen de *La Tribune de Saint-Gervais*, revista que se publicaba en los primeros años de este siglo y que contiene excelentes artículos sobre los músicos franceses del siglo XVII, especialmente sobre organistas y compositores de música religiosa. Lo mismo habrá que hacer con *Recherches* (París, Picard, 1960 y s.).

Las obras de la escuela de órgano francesa preclásica han sido publicadas, desde finales del siglo XIX, por A. Guilmant y A. Pirro, en la colección *Archives des maîtres de l'Orgue des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles* (Durand, más tarde Schott, 1898 y s.). Las obras de esta colección ya agotadas y otras no publicadas aún, en especial las de Du Caurroy, han aparecido a partir de 1950 en la colección *Les Grandes Heures de l'Orgue*, dirigida por N. Dufourcq (París, Schola cantorum). En Estados Unidos se

están publicando las obras completas de Du Caurroy bajo la dirección de D. Pidoux. Las *fugues et caprices* de Roberday han sido publicadas en *Le Pupitre*.

e) *Cuestiones que se plantean*.—¿Cuáles podían ser, en aquella época, las ocasiones en que el público podía escuchar música? ¿Y qué público era éste? A estas cuestiones responden M. Brenet en *Les concerts en France sous l'Ancien Régime* (París, Fischbacher, 1900), L. de La Laurencie en *Le goût musical en France* (París, Joanin, 1905) y G. Snyders en *Le goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* (París, Vrin, 1968).

Otra cuestión es cuáles eran los procedimientos utilizados en esta época por los compositores. A ella han intentado responder D. Launay en *L'art du compositeur de musique, essai sur la composition musicale en France au temps d'Henri IV et de Louis XIII* (Actas del Congreso-Festival de Bydgoszcz, Polonia, 1972), H. Schneider, *Die französische Kompositionellehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Tutzing, H. Schneider, 1972) y D. Launay en *L'enseignement de la composition dans le maîtrises en France, aux XVI^e et XVII^e siècles (Mélanges A. Schaeffner, París, 1983, número especial de la *Revue de Musicologie*)*; al margen de los textos musicales pueden encontrarse en E. Bourgeois y L. André, *Les sources de l'Histoire de France, XVII^e siècle* (París, Picard, 1923), referencias a *Correspondencias* y a *Memorias* (Bassompierre, de Marolles, etc.) o a *Historiettes* (Tallmant Des Réaux; reed. en La Pléiade).

Si llevamos más lejos la búsqueda de la música en documentos extramusicales, podremos entresacar datos en el *Catalogue de l'Histoire de France* de la BN, serie «Histoire par règnes cotée», para los reinados de Enrique IV, Luis XIII y Luis XIV, Lb³⁵ a Lb³⁷. Encontraremos allí impresos de la época y, en los suplementos de estas mismas series, algunas obras retrospectivas. También resultará útil examinar las series Histoire religieuse, cotée Ld, Histoire administrative, cotée Lf, Histoire locale, cotée Lk, así como la serie bibliográfica, cotée Ln²⁷.

Tenemos también varios textos escritos por músicos franceses que aportan su opinión sobre la música de su tiempo, de las provincias de Francia y del extranjero. Por ejemplo, A. Gantez en *L'entretien des musiciens* (Auxerre, 1643; reed. de Thoinan, 1878; reimp. Minkoff) y A. Maugars en *Responce à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* (1639; reed. de Thoinan, París, Claudin, 1865).

Hay que añadir que la consulta de las obras musicales antiguas es hoy día más fácil por el gran número de reediciones o reimpresiones. Por ejemplo, *Airs de cour* de Bataille, de Boesset, Moulinié, Guédron, etc., reproducidos en facsímil, o tablas de laúd, como las del *Trésor d'Orphée* de A. Francisque, 1600) y del *Thesaurus harmonicus*, de Besard (1603); y, para el clavecín, el manuscrito Bauyn (ca 1600).

f) *Interpretación de la música*.—Para el estudio del bajo continuo y su realización, aún puede consultarse la obra ya antigua de F. Y. Arnold, *The art of accompaniment from a Thorough-Bass* (Londres, Oxford Univ. Press, 1931). También la de A. Dolmetsch, *The Interpretation of the music of the XVII-XVIII Centuries* (Londres, Novello, reimp. 1944). La investigación ha sido continuada por A. Geoffroy-Dechaume, autor de *Les «Secrets» de la musique ancienne, recherches sur l'interprétation de la musique, XVI^e-XVII^e-XVIII^e siècles* (París, Fasquelle, 1964).

A pesar de su título, *L'interprétation de la musique française aux XVII^e et XVIII^e*

siècles (París, CNRS, 1974) no se refiere a la primera mitad del siglo XVII más que de manera excepcional. La misma precisión puede hacerse a la obra de E. Borrel, *L'interprétation de la musique française de Lulli à Rameau* (París, Alcan, 1934), pero el uso de documentos anteriores y la perspicacia de las observaciones del autor otorgan a este trabajo un valor retrospectivo de primer orden.

Sobre los instrumentos musicales, su técnica y procedimientos de ejecución, tenemos una primera visión de conjunto en la obra de K. Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente* (Berlín, 1913; reed. en facsímil: Hildesheim; Holmes, 1964, y Nueva York, Dover, 1963) y, del mismo autor, *Handbuch der Musikinstrumente* (Leipzig, 1920). Los manuales franceses de la colección «Que sais-je?» son más prácticos que musicológicos.

g) *Los músicos*.—Cf. los artículos de *MGG* y del *New Grove*, donde se encuentra abundante bibliografía que incluye reediciones, sobre los siguientes autores: Augé, Aux-Coustaux, R. Ballard (de laúd), G. Bataille, A. Boeset, G. Bouzignac, D. Cagnet, Cambefort, Caroubel, Champion de Chambonnières, de Chancy, L. Couperin, Du Caurroy, Du Cousu, Du Mont, Formé, Francisque, A. Gantez, E. y D. Gautier, Gobert, P. Guéron... Cf. también N. Dufourcq, *Notes sur les Richard...* (*RdM*, dic., 1945); D. Launay, G. Bouzignac (*Musique et liturgie*, nov., 1948), y *Notes sur Moulinié* (en *Mélanges P.-M. Masson*, París, Richard Masse, 1955, t. II). Para Chabanneau de La Barre, cf. J. Tiersot, *Une famille de musiciens français* (*RdM*, 1927-1928). Para J. Champion de Chambonnières véase el estudio de A. Tessier (reed. de las *Oeuvres complètes*, París, 1925). Sobre Raquet, Titelouze y Roberday, véanse las noticias de A. Pirro en *Archives des maîtres de l'orgue des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, publ. por A. Guilmant (París, Durand, 1898 y s.). Para las reediciones, cf. artículo «Denkmäler», en *MGG*.

Alemania y Europa Central

Los países germánicos, esto es, los principados, ducados, etc., cuyos territorios constituyen hoy Alemania, más el Imperio austríaco, Suiza y Bohemia, se encontraban entonces en plenas guerras religiosas y nacionales. Pero la vida cultural de Europa central se desarrolla en medio de los desastres de la guerra de los Treinta Años; y todo lo que tiende hacia el arte vuelve por entonces su mirada hacia Italia, especialmente Venecia. La muestra más evidente es la estancia allí de H. Schütz entre 1609 y 1612, para recibir las enseñanzas de G. Gabrieli.

a) *Obras generales*.—El artículo «Deutschland» (*D. Barock*, por F. Blume) aporta una importantísima bibliografía clasificada por géneros; conviene consultarla antes de emprender la historia general de este período, para lo cual utilizaremos: H. J. Moser, *Geschichte der deutschen Musik* (t. II, nueva ed. aumentada, Hildesheim, 1968), mejor que el manual de J. Müller-Blattau, *Geschichte der deutschen Musik* (Berlín, Vieweg, 1938; hay trad. francesa: París, Payot, 1943), devaluada por su parcialismo racista, sobre todo en cuanto al siglo XVII, cf. W. Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts...* (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, IV, Wiesbaden, 1981); E. H. Meyer, *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord und Mittel-Europa* (Kassel, Bärenreiter, 1934).

b) *Música profana*.—Para el desarrollo del *air* para voz sola, cf. W. Vetter, *Das frühdeutsche Lied* (2 vols., uno de ellos de música, Münster-en-W., Helios, V, 1928), y K. Kretzschmar, *Geschichte des deutschen Liedes*, I (Leipzig, B. u. H., 1911, en *Kl. Hdt. d. Mg.*). La ópera aún se encuentra en pañales en Alemania durante este período: cf. R. Rolland, *Les origines de l'opéra allemand* (*Enc. Lavignac*, I t. II) y las obras relativas a Schütz (ver más adelante). Sobre la música en Austria, cf. P. Nettl, *Die Wiener Tanzmusik in 2ten Hälfte der XVII. Jahrhundert* (*Sz. Mw.*, 8, 1921).

c) *Música religiosa*.—La música de los católicos alemanes después del Concilio de Trento es el tema del t. II de la importante obra de G. Fellerer, *Geschichte des katholischen Kirchenmusik* (Kassel, Bärenreiter, 1976). Para la música de culto protestante, consúltese el excelente manual de M. J. Moser, *Die Evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, capítulo III (Berlín, Merseburger, 1954), al que no iguala en claridad y sustancialidad el estudio de A. Pirro, *La musique religieuse en Allemagne depuis les «Psaumes» de Schütz jusqu'à la mort de Bach* (*Enc. Lavignac*, I, t. II); los siguientes estudios tratan temas precisos: R. Gerber, *Die deutsche Passion von Luther bis Bach* (*Jb. der Luther-Ges.*, Munich, Kaiser, 1931); J. Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchl. Musik in Sachsen bis zum 2. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts* (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1906); K. F. L. Rieber, *Die Entwicklung der deutschen geistlichen Solokantate in 17. Jahrhundert* (tesis de Friburgo; Lorräch, J. Umbach, 1932).

d) *Música instrumental*.—Encontraremos una visión de conjunto en la obra de A. Pirro, *La musique instrumentale en Allemagne* (en *Enc. Lavignac*, I, t. II, p. 986). Véase también F. Dietrich, *Geschichte des deutschen Orgelchorals in 17. Jahrhunderts* (Kassel, Bärenreiter, 1932); G. Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel in Gottesdienst bis das 18. Jahrhundert* (Leipzig, Dürr, 1893); E. Epstein, *Der französische Einfluss auf die deutsche Klaviersuite im XVII. Jahrhundert* [tesis] (Würzburg, K. Triltsch, 1940).

e) *Los músicos*.—Los nombres más representativos de la escuela alemana de este período son los de M. Prätorius, H. Schütz, J.-H. Schein, S. Scheidt y H. Scheidemann. A estos ilustres nombres habría que añadir los de H. Albert, S. Clavisius, J. Crüger, M. Franck, H. L. Hassler y A. Hammerschmidt. Cada uno de estos músicos es objeto de noticia, completada por una bibliografía de las obras, de las ediciones modernas y de las monografías, en *MGG* y en el *New Grove*.

De todas formas, hay que dedicar una especial atención a las obras siguientes: F. Blume, *Michael Praetorius, creuzburgensis* (Wolfenbüttel, G. Kallmeyer, 1929), y W. Gürlitt, *Leben und Werke des M. Prätorius*, tesis (Leipzig, Br. u. Härtel, 1914). Sobre Schütz puede leerse la importantísima obra de A. Pirro, *Schütz* (París, Alcan, 1913; en su reimp. de 1975); por su amplia erudición, esta obra va más allá del tema propuesto e informa al lector sobre el conjunto de la producción y de la vida musical en Alemania en esta época. Consúltese también *H. Schütz*, de H. Moser (Kassel, Bärenreiter, 1936).

Encontraremos, además, estudios relativos a formas y a bibliografía sobre los músicos en las introducciones y prefacios a las reediciones de textos (cf. artículo «Denkmäler», en *MGG*), especialmente de las obras de H. Albert, *Arien* (reed. por Bernouilli, *DDT*, I, 12 y 13), de Praetorius, *Obras completas* (reed. de F. Blume,

20 vols., Wolfenbüttel, Kallmeyer, 1928-1940), de Schein, *Obras completas* (reed. de A. Prüfer, Leipzig, Breitkopf, 1901); de Scheidt, *Obras completas* (reed. de J. Harms, Hamburgo, Ugrino, 1923); y en las recopilaciones de música instrumental: *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern* (ed. de W. Merlan, Leipzig, Br. u. Härtel, 1927); *Deutsche Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts* (ed. de Fischer y Oberdorffer, Berlín, Vieweg, 1935-1936).

Inglaterra

a) *Obras generales*.—La edad de Oro de la música inglesa en el reino de Isabel I tiene continuidad en los de Jacobo I y Carlos I, en especial en el campo de la música instrumental (viola, laúd) y vocal (ayrs). Consúltese en primer lugar E. Walker, *A History of Music in England*, reed. de J. Westrup (Oxford, Clarendon Press, 1952). Sobre la vida musical en la corte y en las sedes principescas, véase H. Cart de La Fontaine, *The King's Music* (Londres, Chiswick Press, s.f.) y W. L. Woodfill, *Musicians in English Society from Elisabeth to Charles I* (Princeton, Studies in History, vol. IX, 1953), provisto de una bibliografía abundante.

b) *Música profana*.—En relación con el género de la *mascarada* cf. E. Dent, *Foundations of English opera* (Cambridge University Press, 1928); E. Welsford, *The Court Masque* (Cambridge University Press, 1927); P. Reyher, *Les masques anglais: étude sur les ballets et la vie de cour en Angleterre de 1512 à 1640* (París, Hachette, 1909); R. Rolland, *L'opéra anglais au XVII^e siècle* (*Encic. L'Avignac*, I, t. III). Sobre el madrigal (que contiene en ocasiones partes instrumentales), cf. E. H. Fellowes, *The English madrigal composers* (Oxford, 1921, 2.^a ed., Londres, Methuen, 1948). Para la monodia acompañada, cf. P. Warlock, *The English Ayre* (Londres, H. Milford, 1926), que contiene una relación de los ayrs reeditados hasta esa fecha.

c) *Música religiosa*.—Búsquense en las historias generales las causas de la austeridad de la música religiosa de la época. Véase también W. A. Barrett, *English church composers* (Londres, 1882); E. H. Fellowes, *English cathedral music...* (Londres, Methuen, 2.^a ed., 1945). Podemos acudir además al artículo «Cathedral music» (*MGG*) y a los artículos dedicados a los compositores (Gibbons, Morley, Tomkins, Weelkes; cf. *MGG* y *New Grove* y a la ed. 1954 del *Grove*).

d) *Música instrumental*.—Ch. Van den Borren, *Les origines de la musique de clavier en Angleterre* (Bruselas, Librairie des Deux-Mondes, 1912); M. Glyn, *About Elisabethean Virginal Music and its composers* (Londres, Reeves, 1924); E. H. Meyer, *English Chamber Music* (Londres, Lawrence & Wishart, 1946); R. Newton, *English Lute Music of the Golden Age* (en *Proceedings of the Musical Association*, LXV).

Resultará útil buscar en las bibliotecas las obras o artículos de Fellowes, R. Thurston Dart, P. Warlock, J. A. Westrup y D. Stevens.

e) *Los músicos*.—Los nombres de los músicos son los siguientes: J. Bull, W. Byrd, Champion, capitán Cooke, W. Child, J. y R. Dowland, Farnaby, los Ferrabosco, Gibbons, Johnson, Jones, Locke, Morley, Pilkington, B. Rogers, Rosseter, T. Tomkins, Weelkes, Wilbye, y otros... Para noticia sobre ellos puede acudir a *MGG* y al *New Grove*. Véanse también las que preceden a las reediciones de los textos: *The English Ma-*

drigal School, ed. de Fellowes, 36 vols. (Londres, Stainer & Beil, 1913-1936); *The English School of Lutenist song-writers*, 32 vols. (Londres, Winthrop-Rogers, 1920); *Tudor Church Music*, 10 vols. (Londres, Oxford University Press, 1923-1929, 1948); *The old English Edition*, 25 vols. (Londres, J. Williams, 1889-1902); y la reedición de las obras de W. Byrd de Fellowes (20 vols., Londres, 1937-1950). Para la música instrumental, cf. *The Fitzwilliam Virginal-Book* (ed. J. A. Fuller-Maitland y W. Barclay Squire, 2 vols., Londres, Breitkopf u. Härtel, 1894-1899) y sobre todo la colección nacional que en este momento se publica: *Musica britannica* (han aparecido 9 vols., Londres, Stainer & Belle, 1951), que publica mascaradas, carols y piezas instrumentales.

España y Portugal

a) *Obras de carácter general*.—El excelente artículo de R. Mitjana, La musique en Espagne (*Enc. Lavignac*, I, t. IV) ofrece una visión de conjunto. Cf. también A. Salazar, *La música de España* (Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1953), que contiene bibliografía al final de cada capítulo²; G. Chase, *The music of Spain* (Nueva York, Norton, 1941), que contiene una relación de reediciones; H. Anglés, *La música española desde la edad media hasta nuestros días* (Barcelona, Biblioteca central, 1941); S. Kastner, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa* (Lisboa, Editorial Atica, 1941)³.

b) *Música profana*.—Sobre el drama lírico español cf. Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800* (Madrid, tip. de la Revista de arch., bibl., mus., 1917); *Historia de la zarzuela* (Madrid, tip. de Archivos, 1934); J. Subirá, *Historia de la música teatral en España* (Barcelona, ed. Labor, 1945).

c) *Música religiosa*.—Acúdase a las obras de carácter general (vid. supra), completándolas con = Querol Gevalda, *La música religiosa española en el siglo XVII* (*Atti del Congresso Internazionale di musica sacra*, Roma, 1950).

d) *Música instrumental*.—Además de los prefacios a las reediciones de los textos, véase H. Anglés, *Orgelmusik der Schola hispanica* (en *Festschrift P. Wagner*). No hay estudios especiales sobre la música para guitarra de este período; véase el artículo «Gitarre» (*MGG*).

e) *Los músicos*.—En lo que se refiere a monografías de músicos véase *MGG* y el *Diccionario de la Música Labor* (Barcelona, Labor, 1954). Hay muchos compositores que no han sido objeto de ningún estudio especial y sus nombres no siempre aparecen en los diccionarios. Puede acudirse a las reediciones de textos, especialmente a las *Publicacions del Departament de Música de la Biblioteca de Catalunya* (Barcelona, 1921-1943), para las obras de J. Cabanilles y J. Pujol; a los *Monumentos de la Música Española* (Barcelona, Instituto español de musicología, 1941 y s.); a los *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, 5 vols. (Montserrat, 1930-1936),

² En Colección Austral, números 1514 y 1515, sin las menciones bibliográficas.

³ Cf. la excelente obra de José López-Caló sobre la música del siglo XVII en España, Alianza Música, n.º 3, Madrid, 1983.

para las obras de J. Cererols; al *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, vol. III (Madrid, 1897-1898); a *Cravistas portugueses* (Maguncia, 1935-1950) y, para las obras de F. C. de Arauxo a las *Publicaciones del Instituto español de musicología* (Barcelona, vol. VI, 1948; vol. XII, 1952).

Italia

a) *Obras de carácter general*.—Durante este período Italia era sede de una intensa actividad musical, muy diferenciada, no sólo en el campo de lo escénico, sino también en el de la música religiosa, cada vez más penetrada por la influencia de la estética teatral, y en el del arte instrumental, que adquiere por entonces independencia y crea su propio repertorio. Puede comenzarse el estudio de la música de la Italia de este período con la lectura de la obra de F. Abbiati *Storia della musica*, III (settecento) (Milán, Fr. Treves, 1941), y las de G. Pannain, A. Della Corte, *Storia della Musica*, I (Turín, Bocca, 1944) y F. Testi, *La Musica italiana nel seicento...*, II (Milán, 1972).

b) *Música profana*.—La bibliografía de la música vocal profana italiana de E. Vogel, *Bibliographie der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens, 1500-1700* (Berlín, A. Haack, 1892; nueva edición completada por Einstein, en *Notes*, Music. Lib. Assoc., 1945) sigue siendo hoy día un instrumento de trabajo indispensable. El acontecimiento capital de la música del período es el nacimiento del teatro lírico en Italia, que aparece historiado en los siguientes textos: de F. Ghisi el capítulo titulado «La Reforma dramática» en la *Historia de la música (Enciclopedia de la Pléiade*, I), que resume la historia de los orígenes de la ópera, desde las primeras tentativas de la «Camerata» de Barci y la de J. Corsi, hasta Monteverdi; de F. Mompellio el capítulo titulado «Claudio Monteverdi», en la misma obra, y de D. J. Grout el capítulo «La ópera italiana después de Monteverdi», siempre en la Pléiade. Los tres capítulos contienen una bibliografía especializada. La misma cuestión aparece tratada en la *New Oxford Hist. of Music* (IV, capítulo XIV) por E. J. Dent y F. W. Sternfeld con el título «Music and drama». A pesar de su antigüedad habría que consultar aún R. Rolland, *L'opéra en Italie au XVII^e siècle (Encic. Lavignac*, I, t. II), relativo al nacimiento de la ópera. Véase también, del mismo autor: *Musiciens d'autrefois* (París, Hachette, 1908)⁴ y *L'opéra populaire à Venise (Mercure musical*, enero y febrero 1906); y las obras de H. Prunières, *L'opéra italien en France avant Lully* (París, 1913); *La cantate italienne à voix seule au XVII^e siècle (Encic. Lavignac*, II, t. V); A. Solerti, *Le origini del Melodramma* (Turín, Bocca, 1903); *Gli albori del melodramma* (Palermo, Sandron, 1904); *Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea* (Florenia, Bemporad, 1905); algunos enfoques nuevos sobre la Camerata aparecen expresados en N. Pirrotta, *Temperamenti e tendenze nella Camerata fiorentina (en Le Manifestazioni Culturali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Atena-Roma, 1953; F. Ghisi, *Alle fonti della monodia*, Milán, Bocca, 1940). Véanse también los artículos «Bardi» y «Camerata» en *MGG*. Para el madrigal puede acudirse al capítulo 5 del presente volumen.

⁴ Hay edición española: Buenos Aires, Ricordi Americana, 1950.

c) *Música religiosa*.—En lo que se refiere al nacimiento del oratorio véase D. Alaleona, *Studi su la storia dell'oratorio musicale in Italia* (Turín, Bocca, 1908); *Storia dell'oratorio musicale in Italia* (Milán, Bocca, 1945); Le Laudi spirituali italiani nei sec. XVI^e e XVII^e e il loro rapporto coi canti profani (RMI, 1909); sobre la historia de la música y de los músicos de iglesia en Venecia, véase F. Caffi, *Storia della musica sacra nella già capella ducale di S. Marco...*, 1318-1797 (Venecia, Antonelli, 1855).

d) *Música instrumental*.—El repertorio de C. Sartori, *Bibliografía della musica strumentale italiana stampata fino al 1700* (Florencia, Olschki, 1952), aporta una relación muy amplia de noticias descriptivas en la medida en que incluye las numerosas recopilaciones dedicadas, *ad libitum*, a instrumentos y a voces. Además del estudio general de L. Torchi, *La Musica strumentale in Italia, nei sec. 16, 17, 18* (Turín, Bocca, 1901), consúltense, en cuanto a los instrumentos de teclado: G. Pan-nain, *Le origini e lo sviluppo dell'arte pianistica in Italia* (Nápoles, R. Izzo, 1917), y K. G. Fellerer, *Zur italienischer Orgelmusik des 17.18. Jabrhunderts* (J. M. Peters, 1938); sobre el bajo continuo: O. Gombosi, Italia, patria del Basso ostinato (RAM, VI, 1934).

e) *Los músicos*.—Sus nombres son, entre otros, los de Bardi, Caccini, Carissimi, Cavalieri, Cavalli, Cesti, Cifra, Croce, A. y G. Gabrieli, Grandi, etc. Puede encontrarse bibliografía abundante sobre ellos en MGG y en el *New Grove*. También habría que señalar, por la amplitud del tema considerado, H. Prunières, *Cavalli et l'opéra venitien* (París, Rieder, 1931), M. Brenet, Les oratorios de Carissimi (RMI, 1897) y L. G. Beveridge, *Giacomo Carissimi* (Harvard, 1944), y N. Pirrotta, Le prime opere di Antonio Cesti (en *L'orchestra*, Florencia, G. Barbara, 1954). Sobre Frescobaldi, cf. A. Machabey, *Frescobaldi* (París, La Colombe, 1952). Encontraremos las referencias a los artículos sobre Frescobaldi y a las reediciones de sus obras en los diccionarios de Grove, M. Honegger (Bordas) y en la edición alemana de este último, revisada y aumentada por G. Massenkeil.

Hay frecuentes confusiones en la literatura habitual entre las dos «Camerata» rivales de Bardi y de Corsi. Para no perderse en este complejo enredo es indispensable referirse a los enfoques de Nino Pirrotta, de los que puede consultarse un resumen realizado por J. Chailley en *L'Education musicale* de junio de 1955 con el título «La Camerata fiorentina et la naissance de l'opéra».

Sobre Monteverdi, cf. H. Prunières, *C. Monteverdi* (París, Alcan, 1924); *La vie et l'oeuvre de C. Monteverdi* (París, Ed. mus. de la Librairie de France, 1926); G. F. Malipiero, *C. Monteverdi* (Milán, Frat. Treves, 1929); H. F. Redlich, *C. Monteverdi* (Berlín, Adler, 1932); L. Schrade, *Monteverdi* (Londres, W. Gollanz Ltd., 1951), C. Sartori, *Monteverdi* (Brescia, 1953) y A. A. Abert, *C. Monteverdi und das musicalische Drama* (Lippstadt, Kistner u. Siegel, 1955)⁵. Las obras del último periodo de Monteverdi han sido estudiadas por W. Osthoff, *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdi* (Tutzing, 1960) y por R. D. Covell, *Monteverdi's Incorporation of Poppea: the musical and dramatic structure* (New South Wales, 1977). Sobre el problema, planteado de nuevo, de la autenticidad de esta última obra, consúltense los artículos

⁵ Consúltense la reciente edición, corregida y aumentada, del *Monteverdi Companion*, edición Denis Arnold y Nigel Fortune, Faber & Faber, Londres, 1985.

de J. Chailley y de A. Gianuario en *L'Education musicale*, n.º 275 (febrero de 1981) y n.º 276 (marzo de 1981). Véanse también las obras o artículos de M. Brenet, R. Casimiri, G. Cesari, E. Dent, H. Goldschmidt, R. Ghisi, R. Haas, H. Krestzschmar, Th. Kroyer, H. Prunières, Redlich, L. Ronga, A. Solerti, A. Striggio, A. Tessier, E. Vogel y J. A. Westrup en *Rivista Musicale Italiana*, *SIMG*, *Monatshefte für Musikgeschichte*, *Studien zur Musikwissenschaft*, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, *Music and Letters*, *Revue musicale*, *Proceedings of the Musical Association*...

Para las reediciones de textos, cf. artículo «Denkmäler» (*MGG*). Las obras completas de Monteverdi fueron reeditadas por G. F. Malipiero (16 vols., Asole, Universal Edition, 1926-1942). En *Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana* (Milán, Ricordi, 1931) pueden encontrarse textos de fines del siglo XVI y principios del XVII, y, en *Musica liturgica polychoralis S. Eccl. rom.* (Roma, Soc. univ. S. Caecilia), obras a coros múltiples, especialmente las misas y salmos de O. Benevoli.

Sobre la muy especial interpretación que requiere la música italiana de este período no podemos dejar de acudir a la escucha de los registros de la cantante Nella Anfuso, especialmente los discos Arion ARN 38716 (*La Camerata fiorentina*, 1983) y ARN 38633 (*Monteverdi*, 1981), que incluyen noticias de obligada lectura.

Países Bajos

Mientras que es de Italia de donde proceden las ideas nuevas y fecundas, en los Países Bajos se mantiene una vida musical muy activa, dedicada principalmente a la música instrumental, influenciada por la escuela inglesa de violinistas y virginalistas.

La obra de Ch. Van den Borren, *Geschiedenis van de muziek in der Nederlanden* (2 vols., Amberes, de Nederlandsch Boekhandel, 1948-1951), está dedicada principalmente a los Países Bajos y a su influencia en el extranjero. Para Bélgica acúdase especialmente a E. Closson y Ch. Van den Borren, *La musique en Belgique...* (Bruselas, Renaissance du livre, s. f.).

Sobre la música instrumental hay una obra base: Ch. Van den Borren, *Les origines de la musique de clavier dans les Pays-Bas vers 1630* (Bruselas, Breitkopf & Haertel, 1914).

Sobre Sweelinck, cf. los prefacios a la reedición de sus obras realizada por M. Seiffert (Leipzig, 1894-1901, 10 vols.) y las dos obras de B. Van den Sigtenhorst Meyer, *De Vocale musiek van J. P. Sweelinck* (La Haya, Servire, 1948), y *J. P. Seelinck en zijn instrumentale musiek* (*ibíd.*, 1948). Sobre Guillet, Luython, De Maque, P. Cornet y P. Philipps, véase el prefacio a los *Archives des maîtres de l'Orgue...*, publ. por A. Guilmant y A. Pirro (año decimotercero, 4.ª entrega), y el t. IV de los *Monumenta musicae belgicae* (Berchem-Amberes, 1938).

Denise LAUNAY

II. SEGUNDO PERÍODO (1661-ca. 1750)

Visión de conjunto

Los orígenes del bajo continuo se remontan a finales del siglo xvi, cuando Peri, o Cavallieri o Caccini acompañan sus recitativos, cantos y arias con un bajo. Este bajo instrumental, que se mantiene a lo largo de una composición, puede ser o no *cifrado*. Viadana (1602) confirma la utilidad del mismo. Confiado a instrumentos de armonía (laúd, tiorba, guitarra, órgano, espineta, clavecín), doblado un día por instrumentos monódicos (viola da gamba, viola, más tarde fagot —o bajón—), este bajo «realizado» por el acompañante, deseoso de encontrar los mejores acordes para sostener la melodía, conoce un apogeo que se prolonga durante un siglo en Europa: más o menos desde 1660 hasta 1760.

El estudiante de musicología que desee elegir como tema de sus investigaciones una obra, un músico, una institución, una forma musical que se encuentre dentro de este período, ha de conocer por una parte los principales acontecimientos históricos que tienen lugar en la Europa del momento, y por otra no debe ignorar las grandes corrientes estéticas que recorren y vivifican cualquier música.

Los años 1650-61

En Francia, los sobresaltos de la Fronda, el gobierno de Mazarino, la guerra con España, los Habsburgo, el poder personal de Luis XIV; en Gran Bretaña, la revolución de 1648, el «protectorado» de Cromwell, la caída de los Estuardo, la restauración con Carlos II; en Alemania, la fragmentación de los 320 estados del Sacro Imperio romano germánico, las luchas de los Habsburgo contra Francia, la continuación de las guerras religiosas, la importancia que adquieren determinados electorados: Palatinado, Baviera, Brandenburgo, los tratados de Westfalia; en Italia, la división de las villas y principados, la implantación de España en la península: tales son los grandes rasgos que configuran la imagen de Europa cuando el bajo continuo empieza a imponerse a todos los músicos.

Los años 1750-64

En Francia, las dificultades financieras que se acumulan en el país de las Luces, donde los filósofos intentan dirigir la opinión; en Gran Bretaña se da un auge comercial y marítimo y una tentativa de régimen parlamentario; en Alemania, el incontrolado dominio de Prusia y la rivalidad entre esta potencia y el Imperio Austríaco; en Italia se organiza un campo de batalla donde disputan los imperialismos austríaco y español: tales son los acontecimientos que constituyen los grandes rasgos de una Europa nueva —la que acaba de perder a Bach, Haendel y Rameau—, en un período en el que el bajo continuo, cifrado, hasta entonces dejado a la libre invención del acompañante, desaparece a favor de una parte enteramente escrita por el compositor: apertura hacia un clasicismo germánico que resumen los nom-

bres de Stamitz, Haydn, Mozart, Gluck y Beethoven y que clausura el período que examinamos aquí.

El estudiante no debe dejarse engañar con los epítetos que algunos historiadores han aplicado a este gran siglo musical: prolongación del Renacimiento, segundo Renacimiento, Preclasicismo (para el período 1600-1661), arte barroco, manierismo, arte clásico, arte grutesco, o bien rococó o ya galante (para el período 1761-1764): se trata de conceptos que han de ser revisados, matizados en cada país y cada época, que no corresponden a ningún criterio válido, son sumamente discutibles y constituyen el síntoma de determinados puntos de vista subjetivos poco adecuados a la realidad científica.

Queda aún recordar cuáles eran los grandes acontecimientos musicales contemporáneos del apogeo y la desaparición del bajo continuo.

Contemporáneos del apogeo

En Italia es de notar la difusión del drama lírico monteverdiano, con el concurso de Cavalli; el nacimiento de una floreciente literatura para el violín, gracias al trabajo de los grandes luthiers; el desarrollo del madrigal y del órgano; las primeras manifestaciones del oratorio. En Francia se da el surgimiento brillante del *ballet de cour*, la decadencia del *air de cour*, la aparición de la ópera, del gran motete concertante, la difusión del clavecín, del órgano, de la viola, el auge de la *suite*. En Alemania se deja un gran lugar al arte ultramontano, especialmente a la ópera, al oratorio, a la cantata, al Lied; la difusión del coral de órgano, la aparición de la suite de origen francés. En Inglaterra, el desarrollo del *maske*, de la ópera, de la música para violín.

Contemporáneos de la desaparición del bajo continuo

Destaquemos, en Italia, la afirmación de la preeminencia del violín, el nacimiento del trío, de la sinfonía y la popularidad creciente de la ópera buffa, así como la hegemonía de la ópera napolitana; en Francia, el lugar que ocupa la música de cámara (flauta, violín), la desaparición de la auténtica música de órgano, el declive de la tragedia lírica, el éxito de la ópera cómica, la acogida dedicada a los primeros músicos alemanes, el nacimiento de la sinfonía, la ascendente influencia de la crítica musical y de los filósofos; en Alemania, la aparición del *Singspiel*, la importancia que adquiere la escuela de Mannheim, el éxito de la sonata bitemática; en Inglaterra, el lento declive, tras la muerte de Haendel, de una escuela en adelante abierta sobre todo a extranjeros (como J. C. Bach). Y por doquier surgen conciertos públicos y privados.

Tales son los hechos más notables —tanto políticos como musicales— que jalonan la historia del bajo continuo, en cuyo centro podremos penetrar gracias a los elementos bibliográficos oportunos.

El estudiante que conozca mínimamente las grandes direcciones que toma la historia de la música durante este período discernirá en seguida en tres corrientes que se producen al mismo tiempo, chocan, se interpenetran y explican la evolución

del lenguaje musical en la Europa de 1761 a 1764: la corriente y la estética francesas, la corriente y la estética italianas, la corriente y la estética alemanas. Cualquiera que sea el tema de investigación elegido, deberá empezar por expurgar el *Répertoire international des Sources musicales* (RISM, 10 vols., 1971-1982). Si se trata de un músico habrá que añadir las indicaciones que suministran las tablas que aparecen periódicamente en el RILM (*Répertoire international de la Littérature musicale* [selecciones a partir de 1967]). No debe dejar de interrogar las principales herramientas de trabajo de orden bibliográfico citadas en el primer capítulo de este volumen (especialmente el *Quellen-Lexicon* de R. Eitner, 1900-1904, y la *Bibliographie des travaux historiques et archéologiques* preparada por R. de Lasteyrie y Vidier a partir de las publicaciones de las Sociétés savantes de Francia, desde los orígenes hasta 1940).

La escuela francesa

Generalidades

Los grandes maestros que se relacionan a continuación quedan reagrupados alrededor de los dos polos citados más arriba, que marcan el apogeo y el final del bajo continuo. Para los años 1660-1663 citaremos a R. Cambert, J.-B. Lully, M.-A. Charpentier, P. Robert, H. Du Mont, Denis Gaultier, Chambonnières, L. Couperin, Roberday. Para los años 1760-1764 citaremos (al contrario de los anteriores, que empezaban a producir) aquéllos cuya estrella empieza a palidecer o que conocen el declive después de tiempos de merecida gloria: Rameau, J. Aubert, J.-M. Leclair, Degnincourt, Mondonville. Entre ambos grupos cabe una gran serie de grandes o pequeños maestros, alguno de los cuales debería tal vez ser objeto de nuevos estudios: Couperin, Delalande, Danglebert, A. Forqueray, Nivers, de Brossard, Campa, Collasse, Desmarest, Destouches, Mouret, J. F. Rebel, Bernier, J. Gilles, Lebègue, Madin, Blanchard, Clérambault, L. Marchand, Geoffroy, Jacquet de la Guerre, Grigny, Dandrieu, Dauvergne, Guillemain, etc.

Para orientar su trabajo el estudiante consultará primero el RILM y el RISM y a continuación, en lo que se refiere a Francia, acudirá a las obras colectivas de base o de iniciación: N. Dufourcq, *La musique des origines à nos jours* (1.ª ed., 1946; 2.ª ed., 1954); del mismo, *La musique, les hommes, les instruments, les oeuvres* (2 vols., 1.ª ed., 1965; 2.ª ed., 1980); la *Encyclopédie de la musique*, de Lavignac y La Laurencie (11 vols., 1912-1921); o la gran enciclopedia alemana (MGG) dirigida por F. Blume, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (14 vols., 1949-1968, más dos supl., 1973-1979).

También deberá interrogar los manuales y libros de síntesis (varios de ellos han sido señalados más arriba), especialmente la *Histoire de la musique* de H. Prunières, las de Roland-Manuel (*Pléiade*, 2 vols., 1960, 1963), de R. Bernard (4 vols., 1961-1971), de N. Dufourcq, *La musique française* (1.ª ed., 1949; 2.ª ed., 1970), o con prudencia, la de P. Daval, *La musique en France au XVIII^e siècle* (1961). Hay que añadir los volúmenes dedicados a los siglos XVII y XVIII de la *Oxford Music History* (especialmente *Opera and Church Music*, 1975), así como las obras de Manfred Bukofzer, *La musique baroque de Monteverdi à Bach, 1600-1750* (trad.

fran., París, 1982)⁶ y de J. Anthony, *La musique en France à l'époque baroque* (trad. fran., París, 1981).

Archivos, bibliotecas, publicaciones, diccionarios y memorias

Los archivos permiten acudir a un fondo inagotable de información sobre los músicos. El investigador deberá acudir en primer lugar al volumen que dé una idea de los fondos y series reunidos en los Archivos nacionales (*Etat général des fonds*, 1: *Ancien Régime*, 1978); a continuación se inscribirá en la oficina de información de los Archivos nacionales que permita una primera investigación susceptible de orientar el trabajo del estudiante; finalmente buscará en determinadas series especialmente ricas en documentos sobre la música y los músicos: Aj 13 (Teatro nacional de la ópera, Conservatorio nacional, 1971-1977); O¹ (Casa Real), L y LL (parroquias de París), S, T, Z^{1a} (Cour des Aides); deberá realizar investigaciones semejantes en los Archivos departamentales, serie G (clero secular), H (clero regular), E (notarios), o en los Archivos municipales, serie B (registro de bautismos, bodas y sepelios). A partir de la Ley Coyecque (1928) estas fuentes tienden a amplificarse en contacto con el inagotable *Minutier central* (de los notarios parisienses, donde puede encontrarse cualquier acto relativo a la vida de los músicos (contratos de aprendizaje, contratos de asociación, contratos de matrimonio, constituciones, actos de venta, compras, testamentos, inventarios posteriores a fallecimiento, etc.). Minutas notariales semejantes enriquecen los grandes centros de archivo de provincias en Francia (Rouen, Auxerre, Dijon, Lyon, Avignon, Marsella, Montpellier, Toulouse, Burdeos, Poitiers, Nantes, etc.).

No se puede dejar de ojear los catálogos de las grandes bibliotecas: Biblioteca nacional, Biblioteca de la Opera y del Arsenal. El Departamento de Música de la BN ha absorbido la mayor parte de los libros y manuscritos de la Biblioteca del Conservatorio. Consúltense sus repertorios en todos los ficheros, así como el *Catalogue du fonds de musique ancienne antérieure à 1750* de J. Ecorcheville (8 vols., 1910-1914), reemplazado hoy por el *RISM*; no hay que omitir el riquísimo fichero del musicólogo J. Peyrot. En la Biblioteca de la Opera los manuscritos Thoinan suministran considerable información sobre la Casa Real y la Capilla, las óperas y los ballets, en los que incide, para estos últimos, el célebre trabajo de Th. de Lajarte (*Biblioteca musical del teatro de la Opera, catálogo histórico, cronológico...*, 1878, 2 vols.). El *Catalogue des livres de musique... de l'Arsenal* fue redactado en 1937 por A. Gastoué y L. de la Laurencie; el de los libros y manuscritos de la biblioteca Sainte-Geneviève lo debemos a la competencia de Madeleine Garros y Simone Wallon (1967): en estos catálogos diversos encontrará el investigador información sobre los músicos de los siglos XVII y XVIII.

Las publicaciones que aparecen desde mediados del siglo XVII pueden también ayudar a renovar determinados aspectos. Citemos especialmente el Premier Mercure français (N. Dufourcq, En parcourant le Mercure français, *Recherches*, XVIII, 1978), *La Gazette de France*, *Le Mercure de France*, *Les Etats de la France* (a partir de 1663), *Le Mercure galant* (F. Robert, *La musique à travers le Mercure galant*,

⁶ Vid. *supra*, nota 1 de este mismo capítulo.

1678, *Recherches*, II, 1961-1962) y el *Journal de Trévoux* desde 1701. A estas publicaciones habría que añadir el examen del estado civil de París, que Laborde había elaborado para todos los artistas de la capital (cf. Y. de Brossard, *Musiciens de Paris*, 1965) y que completó las *Actes d'état civil de musiciens français* de Herlison (Orleáns, 1878) y las *Actes d'état civil des musiciens*, de J. Ecorcheville (1907).

Entre las publicaciones del siglo xx que pueden servir de ayuda a la investigación citaremos, además de la *Revue musicale* fundada por H. Prunières (1920-1940, 1946-1952), la *Revue de Musicologie*, órgano de la SFM (llamada antes *Bulletin de la Société française de Musicologie*, 1917), la *Tribune de Saint-Gervais* (1895-1922), *Acta Musicologica* (desde 1928), *Recherches sur la Musique classique française* (desde 1960). Desde 1954, *Fontes artis musicae* suministra todos los años una relación selectiva de libros de musicología.

Los diccionarios habrá que consultarlos, en lo que se refiere a música francesa, con cierta precaución. Se puede acudir a varios trabajos, que emanan de uno solo, o de una falange de musicógrafos, desde los primeros intentos de un Brossard (1703) hasta la edición de 1980 del *New Grove*. Se relacionan las principales obras relativas a nuestro período: S. de Brossard, *Dictionnaire de musique*, 1703; J. G. Walther, *Musikalisches Lexicon*, Leipzig, 1732; J. Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburgo, 1740; J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, 1768; A. E. Choron y F. Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, 1810-1811; J.-F. Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, 1835-1847; 2.ª ed., 1860-1865; A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 1864; M. Brenet, *Dictionnaire pratique et historique de la Musique*, 1926; H. Riemann, *Dictionnaire de musique*, versión francesa, 1931; N. Dufourcq, *Larousse de la musique*, 2 vols., 1957; M. Honegger, *Dictionnaire de la musique, Science de la musique y Histoire de la musique*, 5 vols., 1970-1982; *New Grove*, 20 vols., 1980.

Puede reunirse más información útil a partir de determinadas publicaciones, memorias y correspondencias: *La Muse historique*, de J. Loret (1660-1665) y sus continuadores (cf. sobre este tema Y. de Brossard, *La vie musicale en France d'après Loret*, *Recherches*, X, 1970); el *Journal de l'Estoile*; Locatelli, *Voyage de France*, 1664; Dangeau, *Journal*, 1684-1715 (Le Journal du marquis de Dangeau, por Ch. Masson, *Recherches*, 1961-1962); de Sourches, *Mémoires*, 1681-1712; De Luynes, *Mémoires*, 1735-1758 (N. Dufourcq, *La musique à la cour de Louis XIV et Louis XV d'après les mémoires de Sourches et Luynes*, 1681-1758, 1970); Collé, *Journal*, 1748-1778, y *Journal historique*, 1761-1762. La correspondencia inédita de dos músicos de Luis XIV, Langers y Delamarre, ha sido publicada por M. Benoit y N. Dufourcq (*Revue de Musicologie*, 1955). Véanse también memorias, publicaciones y correspondencia de determinados personajes cercanos a la corte (Barbier, Spannheim, Marais) o que residieron en ella (Mme. de Motteville, la Palatine, etc.).

Organología y tratados

El siglo xx ha incidido especialmente en la historia de los instrumentos utilizados en Francia por todos los que componían basándose en el bajo continuo. Véanse en este sentido los datos de conjunto suministrados por C. Michaud, *L'organologie*

(«Que sais-je?», 1983). A los llamados instrumentos «de armonía» se oponen los instrumentos solistas.

Los instrumentos de cuerda pulsada (laúd, tiorba, cítola, guitarra, arpa) han sido objeto de estudio en uno de los volúmenes de la colección «Que sais-je?», obra de Hélène Charnassé y F. Vernillat (1970), que podrá completarse con las anotaciones suministradas por J.-M. Vaccaro sobre estos instrumentos en *Le luth en France au xvr^e siècle* (1980).

Sobre la historia de la espineta y el clavecín, el libro fundamental de F. Hubbard, *Le clavecin, trois siècles de facture* (1965, trad. fran., 1982), abre perspectivas nuevas. Sobre este tema, el investigador puede consultar provechosamente el libro de P. Dumoulin, *Le clavecin, son histoire, ses écoles* (Niza, 1977) y el libro de la colección «Que sais-je?» dedicado al instrumento (N. Dufourcq, 3.^a ed., 1981). Después de unos cuarenta años los musicólogos se dedican a una exhaustiva historia del órgano, instrumento de armonía por excelencia, que conoció un primer auge con Luis XIV: hay numerosas referencias y fuentes agrupadas en N. Dufourcq, *L'orgue* («Que sais-je?», 6.^a ed., 1982) y, del mismo autor, *Le livre d'orgue français*, 6 vols. (1969-1982), cosecha que se enriquece aún más con los documentos publicados por las revistas *L'orgue* (desde 1927) y *Connaissance de l'orgue* (desde 1971; primitivamente *Renaissance de l'orgue*, 1968).

El violín ha sido objeto de un volumen de Marc Pincherle («Que sais-je?», 3.^a ed., 1982) y de estudios de orden científico y acústico de E. Leipp. Aún queda mucho por descubrir, especialmente en relación con la factura francesa de los cinco tipos de la familia de los violines, sobre las violas y violoncellos, aunque parte del tema ha sido tratado en un importante trabajo de S. Milliot, *Le violoncelle en France au xviii^e siècle* (1975-1981). Al margen de estos instrumentos, algunas investigaciones han sido dedicadas a las asociaciones de *joueurs d'instruments* por F. Lesure, N. Dufourcq, J. Levron y M. Le Moël. Estas asociaciones que abarcaban toda Francia constituyeron, de forma semejante a las escuelas de catedrales y colegiales, las primeras agrupaciones para la formación de los músicos y la difusión de la música.

Los bajos del violín eran doblados a menudo con flauta, oboe o sacabuche. A pesar del volumen de A. Girar, *Histoire et richesse de la flûte* (1963), del estudio de J.-Cl. Veilhan sobre *La flûte à bec baroque...* (1981) y de la instalación de un museo de la flauta de pico y de la flauta traversa en La Couture-Boussay, hay aún gran cantidad de precisiones desconocidas sobre la factura de estos instrumentos y sobre sus fabricantes, especialmente los Hotteterre, y sobre los virtuosos que, de Philibert Rebillé y Descoteaux hasta Blavet, pasando por Buffardin, han aportado a la escuela francesa sus cartas de nobleza desde finales del siglo xvii. Está aún por escribir una gran historia de la flauta. Acaba de aparecer la del oboe: Fr. Fleurot, *Histoire du hautbois dans la musique française* (1984). Habría que llevar a cabo una investigación semejante sobre el sacabuche, la corneta, la trompeta, etc., y la trompeta marina (monocorde).

Es cierto que muchos tratados palian en parte las carencias de este ámbito de la organología. Una cincuentena aparecieron entre 1633 y 1733 y de ellos una buena mitad ha sido objeto de reimpresión. Permiten al investigador completar su documentación sobre la factura del instrumento, las dificultades que se presentan al tocarlo y la difusión del mismo; quedaría aún la tarea de encontrar amplia

información sobre los que han escrito esos tratados, de los que a menudo se ignora el origen, la formación, la capacidad en la materia y la acogida del escrito en cuestión. Es lo que sucede con Bénigne de Bacilly y su *Arte de bien cantar* (1679), Borjon de Scellery y su *Tratado de la museta* (1672), Briceño y su *Método de guitarra* (1626), Cousu y su *Música universal* (1658), Danoville y su *Basse de viole* (*Viola da gamba*, 1687), Delair y su *Tratado de la tiorba* (1690), Hotteterre y su *Arte de preludiar en la flauta traversa y la flauta de pico* (1719), Perrine y su *Libro de música para laúd* (1679), Jean Rousseau y su *Tratado de la viola* (1687), Saint-Lambert y sus *Principios del clavecín* (1702), Loulié y sus *Elementos o Principios de música* (1696).

Instituciones musicales

Aparecen evocadas en muchas publicaciones dispersas, pero están resumidas en *La musique française classique* («Que sais-je?», 1.ª ed., 1960), de J.-F. Paillard, que es al mismo tiempo un compendio de todo el período del bajo continuo en Francia. Pero los dos libros que constituyen una auténtica autoridad en la materia son los de Marcelle Benoit, *Versailles et les Musiciens du Roi; Musiques de Cour, Chapelle, Chambre, Ecurie* (1971); y, del mismo autor, *Les musiciens du Roi de France* («Que sais-je?», 1982).

Ahora es preciso retener dos ideas. La música culta que se dirige a una élite aparece destinada en primer lugar a la Corte: por lo tanto, hace su aparición lo mismo en París que en Saint-Germain, hacia 1662, en Versalles, hacia 1682, y más tarde en Marly, Fontainebleau, Compiègne. Por otra parte, además de las tres instituciones oficiales, Capilla, Cámara y Ecurie (*Chapelle, Chambre, Ecurie*), cuyos altos funcionarios ocupan un oficio adquirido por ellos o concedido por el rey, existen instituciones oficiosas protegidas o no por el príncipe, en el primer rango de las cuales se encuentra la Real Academia de la Música y algunas escolanías de parroquias reales (Saint-Paul, la Sainte-Chapelle, los Saints-Innocents, Saint-Germain-l'Auxerrois), o catedrales y colegiales en que se forman todos los grandes músicos del futuro.

La *Chapelle*, bajo la autoridad de un alto personaje eclesiástico, incluye dos, tres o cuatro submaestros, dos compositores y dos maestros de capilla. Colocada bajo la dirección de los hidalgos de la corte, la *Chambre* estaba dirigida por maestros de música, asistidos de compositores de la *Chambre*, todos ellos bajo la alta autoridad de uno o dos sobreintendentes de la música: junto a los 24 violines del Rey, agrupaba cantantes y otros instrumentistas. La *Escudería* (*Ecurie*) se encontraba a la orden del Gran Escudero (*Ecuyer*). En relación con este personal habría aún que reunir numerosa información relativa a los artistas mismos (cf. los Archivos notariales del departamento de Yvelines), su producción y el cometido que han desempeñado en la evolución de la música. Puede acudir a los estudios siguientes: J. Ecorcheville, *Quelques documents sur la musique de la Grande Ecurie, SIMG* (1900-1901); E. Borrel, *Notes sur la musique de la Grande Ecurie de 1650 à 1789, Revue de la Société d'Etudes du XVII^e siècle* (1957); M. Le Moëll, *La Chapelle de Musique sous Henri IV et Louis XIII, Recherches*, VI (1966). Véase igualmente, del abate Archon, *Histoire de la Chapelle du Roi de France* (1704-1711); del abate

Oroux, *Histoire ecclésiastique de la Cour de France*, 2 vols. (1776); C. Pierre, *Notes sur la Chapelle royale* (1899); M. Brenet, *Les Violonistes du Roi*, estudio exhaustivo realizado a partir de una enorme cantidad de actas notariales y que desemboca en un amplio trabajo sobre la música de la Chambre bajo Luis XIV (en preparación).

El arte lírico

«En Francia, cuando decimos música, hay que comprender *canto* y, sobre todo, *ópera*.» Es decir, cualquier historia de la música en el siglo XVII empieza por los orígenes del arte lírico, el de la Academia de Música, y tal vez es el sector que en dos siglos ha sido objeto de las investigaciones más serias. Pero no podemos decir que todo haya sido descubierto en este tema: mientras, las tesis doctorales tendrán que levantar el velo que cubre determinados aspectos del arte dramático, como la puesta en escena, los decorados, lo maravilloso. Si Lully sigue siendo el nombre preferido, el gran creador que los historiadores se cuestionan aún, el período que le separa de Rameau es equívoco todavía: ¿de cuál de las dos formas es la primacía: del ballet o de la tragedia lírica? ¿Puede hablarse de una ópera-ballet? ¿En qué consiste el género? ¿Y al margen del mismo, cuál es la situación de la pastoral o del simple divertimento cantado? Ahora que ya se ha cumplido el tricentenario, la aportación artística y científica, de Rameau, no aparece aún en toda su dimensión. Sería necesario un estudio del papel de la moda, la influencia de los poetas-libretistas, la evolución de la danza, el abandono del mundo mitológico en favor de un tema de carácter más cercano a la contemporaneidad, las reacciones del público, y destacar el cometido que cumplió la crítica, la actitud de los filósofos, la importancia del director de escena, el maestro de ballet, los cantantes y las cantantes.

En nuestra época, cuando el gran público ha hecho suyos *Pelléas*, *Boris* u *Otelo*, cuando ya ha descubierto *Benvenuto Cellini*, *Fidelio*, *L'Orfeo* y el arte dramático de Mozart, y canta las alabanzas de Monteverdi y Cavalli, aún es preciso determinar en qué medida las producciones dramáticas de un Lully, de un Campra, de un Mouret han tenido una influencia en la evolución del arte lírico europeo, en la época clásica o durante el Romanticismo. Dos siglos de historia musical han sido incapaces de puntualizar lo necesario en un tema tan proteiforme, dos siglos que sin embargo han conocido los estudios esenciales que se relacionan a continuación: de Beauchamp, *Recherches sur les théâtres de France*, 3 vols. (1732); Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris* (1756); del mismo autor, *Histoire de l'Académie royale de Musique* (ms. BN); A. Pougin, *Les vrais créateurs de l'opéra français*, Perrin et Lambert (1881); E. Campardon, *L'Académie royale de Musique* (1884); Ch. Nutter y E. Thoinan, *Les origines de l'opéra français* (1886); R. Rolland, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* (1895); L. de La Laurencie, *Les créateurs de l'opéra français* (1921); H. Prunières, *Lully* (1909); de La Laurencie, *Lully* (1911); E. Borrel, *Lully* (1919); Norman Demuth, *French opera, its development to the Revolution* (1963); J. Eppelsheim, *Das Orchester in den Werken J.-B. Lully* (1961); F. Christout, *Le Ballet de Cour sous Louis XIV* (1967); Meredith Ellis, *Inventory of the Dances of J.-B. Lully*, *Recherches*, IX (1969). Estos últimos trabajos han sido culminados por el hermoso libro de C. Girdlestone, *La tragédie lyrique considérée comme genre littéraire* (1972) y, sobre todo, por el *Catálogo temático de Lully*, establecido por

Herbert Schneider (*Chronologisch-Thematisches Verzeichnis Sämlicher Werke von J.-B. Lully*, Tutzing, 1981). El mismo autor publicó en 1982 una obra definitiva sobre la difusión y las parodias de la ópera lullista (*Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien-Regime*, Tutzing).

Para el período intermedio, que se sitúa entre la muerte de Lully y la primera obra lírica de Rameau (1687-1733) nos limitaremos a citar la tesis de J. Ecorcheville (*L'esthétique musicale de Lully à Rameau*, 1906), la tesis de M. Barthélemy dedicada a A. Campra (1957), el bello estudio de Renée Viollier sobre J. J. Mouret, *les Musicien des Grâces* (1950), y finalmente la reciente tesis, en preparación, de R. Fajon, *André Cardinal Destouches et l'évolution du répertoire de l'Académie royale de Musique, 1687-1730*⁷.

No ha sido concluida la gran edición Lully emprendida por Prunières (10 vols., 1930-1939), que han continuado los americanos, ni se ha empezado la de Campra, ni se ha llevado a término la gran edición Rameau, puesta en marcha por C. Saint-Saëns y Ch. Malherbe en 1895 (18 vols.). [Habría que añadir el *Zoroastre*, ed. Fr. Gervais, 1964.] Sin embargo, son numerosos los historiadores que, a partir del elogio de H. Maret (Dijon, 1766), han estudiado «su caso». Citaremos los principales: H. Quittard, *Les années de jeunesse de Rameau* (1902); La Laurencie, *Rameau* (1902); L. Laloy, *Rameau* (1908-1919); P.-M. Masson, *L'opéra de Rameau* (1930); los *Rameau* de J. Gardien (1949), Y. Tiénot (1954), Girdlestone (Londres, 1957; trad. fran., de Elisabeth Lebeau, 1962) y J. Malignon (1960). No hay que descuidar los escritos de E. R. Jacobi dedicados a Rameau, especialmente los prefacios que redactó para cada uno de los volúmenes, en inglés, de las obras teóricas del músico, y las cartas inéditas del maestro de Dijon que han sido hallazgo suyo.

Al arte lírico habría que añadir el arte más tradicional, simplista y popular del aire de cour, el air sérieux, el air à boire, y la museta, que difunden las grandes publicaciones (cf. Robert, *Airs sérieux et à boire*, 1968; N. Dufourcq, J.-B. de Boesset, *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 1961). También habría que añadir la ópera en miniatura, que adoptó la forma de cantata (Morin, Bernier, Campra, Clérambault) o de *cantatille*, y las *Parodias del teatro italiano* publicadas por Marguerite Falk (Eindhoven, 1975).

El arte religioso

Mientras que la Academia real de Música agrupa bajo la dirección del director de orquesta (a veces se trata de un gran maestro, como en el caso de Marin Marais) cantantes de ambos sexos, castrados, coristas, clavecinistas, instrumentistas de orquesta (algunos de los cuales pertenecen a los 24 Violines de la Cámara), constituyendo una especie de escuela en la que pueden sucederse los miembros de una misma familia, el arte religioso crea conservatorios semejantes a través de las grandes escuelas (maîtrises).

Algunas de ellas dependen del Rey (Capilla real, Sainte-Chapelle de Palacio, escuelas de parroquias reales, como la de Saint-Germain-l'Auxerrois), otras perte-

⁷ Puede añadirse la reciente obra de Robert Fajon, *L'Opéra à Paris, du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Slatkine, Ginebra-París, 1984.

necen a las grandes catedrales en que residen, bajo la dirección del maestro de coro, los chantres, coristas, capellanes, pajes o monaguillos, instrumentistas (gambistas), clavecinistas y organistas. Algunas de estas escuelas han sido objeto de investigaciones de gran amplitud (*Rouen*, por A.-R. Collette y A. Bourdon; *París*, por F.-L. Chartier; *Chartres*, por el abate J.-A. Clerval; *Annecy y Chambéry*, por M.-Th. Bouquet; *Cambrai*, por J. Houdoy; *Langres*, por B. Populus; *Bourges*, por R. Renon; *Béziers*, por A. y J. Bèges, etc.). Algunas de estas «escuelas» gozaron de considerable popularidad (Cambrai, Dijon, Angers, Toulouse, Langres, Estrasburgo) y aún queda mucho que averiguar sobre la personalidad y el arte de los grandes maestros que las han dirigido: un F. Cosset en Reims, un L. Boutillier en Le Mans, un P. Bouteillier en Troyes, un J.-B. Moreau en Langres, un J. Gilles en Toulouse, un G. Poitevin en Aix-en-Provence, un S. de Brossard en Estrasburgo y más tarde en Meaux, un L. Belissen en Marsella, un Levens en Burdeos.

La música destinada al culto hace referencia a una forma triple, incluso cuádruple. Monódica —aunque acompañada al órgano—, con utilización, todavía, del canto gregoriano (cf. G. G. Nivers, *Dissertation sur le chant grégorien*, 1683; *Méthode pour apprendre le plainchant de l'Eglise*, 1699), pero con un canto sostenido nota contra nota que abrevia, estabiliza y transforma insensiblemente la tradicional melodía modal en un arioso tonal... Polifónica: la música religiosa parece abandonar la vieja interpretación *a capella* (sin embargo, hay una *Misa a capella* de Campra) en favor de una música concertante que acude al bajo cifrado, confiado al órgano o a la viola, y que utiliza solistas tales como violines, flautas, oboes e incluso trompetas para realzar el brillo de las ceremonias. Coexisten aquí dos tipos de música religiosa: una, litúrgica, en forma de misas, víspers, salmos o *Te Deum*; otra, paralitúrgica, en forma de historias sacras, que anuncian el oratorio de fin de siglo. Ante estos diferentes géneros, al margen de la misa, se acuñó la denominación común de Grande y Pequeño Motete, donde destacan los siguientes nombres, citados en un orden aproximadamente cronológico: Moulinié, Gobert, Veillot, H. Du Mont, Mignon, Lully, P. Robert, M. R. Delalande, Fr. Couperin, A. Campra, Charpentier, Bernier, Desmarest, Lalouette, Lorenzani, Gervais, Madin, Blanchard, Mondonville, Giroust... Aunque aún no se han encontrado los grandes motetes de Moulinié, la edición moderna, gracias a Letocart, Cellier, Lambert, D. Launay, y Hitchcock, empieza ahora la difusión de las partituras de Du Mont, Lully, Robert, Charpentier, Delalande y Couperin. Citaremos aquí algunos trabajos que pueden servir de ejemplo o de punto de partida para nuevas investigaciones relativas a un campo musical aún poco trabajado: H. Quittard, *Un musicien en France au xvii^e siècle, Henry Du Mont* (1906); M. Bert, *La musique à la Maison royale Saint-Louis de Saint-Cyr (Recherches*, III, 1963); D. Tatz-Desouches, Jean Mignon, maître de la chapelle de Notre-Dame (*Recherches*, XIV, 1974); H. Charnassé, varios trabajos sobre P. Robert (*Recherches*, I, II, IV, 1960-1964); Cl. Crussard, *M.-A. Charpentier* (1945); R. W. Lowe, *Charpentier et l'opéra de collège* (1966); W. Hitchcock, *Les oratorios latins de M.-A. Charpentier* (Universidad de Michigan y *Musical Quarterly*, 1955, 1961); *Catalogue thématique de M.-A. Charpentier* (1982); E. Lebeau, Danielis (*Revue belge de Musicologie*, 1958); N. Dufourcq (dirección), *Notes et références pour servir à une histoire de M. R. Delalande...* (1957). Cf. igualmente los trabajos de M. Antoine sobre Desmarest (1965), de Ph. Nelson sobre N. Bernier (*Recherches*, XVIII, 1978; XIX, 1979); de B. Lespinard sobre Madin (*Recherches*, XIV, 1974; XV, 1975; XVI, 1976; XVII, 1977).

Sobre la música de órgano escrita en el mismo período, véanse las diferentes ediciones (con sus prefacios) de Nivers, Couperin, Grigny, Raison, Clérambault, P. Dandrieu, M. Corrette, Daquin, etc., realizadas por J. Bonfils; la de G. Corrette debida a L. Souberbielle; véanse también A. Pirro, *L'art des organistes* (*Enciclopedia Lavignac*, 1926); N. Dufourcq, *N. Lebègue* (1954); *Les orgues et les organistes de Saint-Merry de Paris* (2.^a ed. 1983); *La musique d'orgue de J. Titelouze à J. Alain* (2.^a ed. 1949); *Le livre de l'orgue française*, t. IV, *La musique* (1972).

El arte instrumental

Todo organista es doblado por un clavecinista. Las investigaciones son ya numerosas en relación con estos artistas, cuya obra ha sido editada en gran parte por los historiadores. B. Gustafson publicó, con el título de *French Harpsichord Music* (Ann Arbor, Michigan, 1977-1979), en 3 vols., el catálogo temático de las fuentes de la música de clavecín francesa del siglo XVII, lo mismo fuentes nacionales que extranjeras. Aunque el manuscrito de la obra para órgano de Louis Couperin sigue en manos de Guy Oldham, inédito, la obra para clavecín ha sido objeto de dos publicaciones (una de P. Brunold, 1936, y otra de A. Curtis, 1970). Han aparecido las obras de Chambonnières (por Brunold y Tessier, 1925), de N. Lebègue (2 libros; por N. Dufourcq-Mónaco, 1956), L. Marchand y Clérambault. B. François-Sappey ha editado los tres *livres de jeunesse* de J.-F. Dandrieu (*Société française de Musicologie*, 1975), así como los tres libros de madurez (ed. de la Schola Cantorum, 1973). Martine Roche se dedica ahora a desvelar para el público la considerable obra de N. Geoffroy (*Société française de Musicologie*). Los cuatro *livres* de François Couperin han aparecido en la gran edición del Oiseau-Lyre (1933). Pero han sido presentados de nuevo por Kenneth Gilbert en la colección del Pupitre (1969-1972), donde el investigador puede encontrar las piezas para viola transcritas para clavecín de A. Forqueray (por C. Tilney, 1970) y las obras completas para clavecín de Du Phly (por Fr. Petit, 1967). Los libros de clavecín de Rameau han sido objeto de varias publicaciones (E. R. Jacobi, 1958-1959); la obra de G. Le Roux fue publicada por A. Fuller (Nueva York, 1959).

Hay que añadir que algunos de estos libros han posibilitado estudios estilísticos. Citaremos los de W. Mellers, *Fr. Couperin and the French Classical Tradition* (Londres, 1950); N. Dufourcq, *N. Lebègue* (1954); S. Hofman, *L'oeuvre de clavecín de François Couperin* (1961); M. Roche, *Un livre de clavecín français [Geoffroy] à la fin du XVII^e siècle* (*Recherches*, VII, 1967); B. François-Sappey, *J.-F. Dandrieu* (1982). Recientemente han sido editados otros maestros: *Dornel* (1982), *M. Corrette*; su producción merecería un análisis y un estudio del lenguaje.

Algunos volúmenes de la colección Laurens han destacado el esfuerzo de *Clavecinistas* (Pirro, 1924), *Organistas* (Raugel, 1923, 1961), *compositores para laúd* (La Laurencie, 1928), *Violinistas* (Pincherle, 1922)... L. de La Laurencie publicó un trabajo magistral sobre la *Ecole française de violon de Lully à Viotti* (3 vols., 1922-1924). M. Roche preparó una edición de las *Pièces pour le violon à quatre parties*, publicada en 1665 por Ballard (1971). J. Bowers ha llevado a cabo un catálogo general del repertorio de la flauta (*Recherches*, XIX, 1979). Por su parte, P. Hoo-remans publicó en 1973 las *Fantaisies à deux parties pour les violes* de Métru (1646),

concluyó la edición del libro de *Concerts à deux violes égales* de Sainte-Colombe (1973) y prepara un exhaustivo trabajo sobre *La viole de gambe et sa musique en France*. Hans Bol redactó una importante tesis sobre *La basse de viole du temps de M. Marais et de Forqueray* (Bilthoven, 1973).

Estos instrumentos solistas se reunían alrededor del clavecín para dar conciertos al Rey, a los príncipes o en las mansiones de burgueses y parlamentarios (cf. el estudio de G. Cucuel, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*, 1913). La gran orquesta se podía escuchar bien en la Ópera (G. Cucuel, *Etude sur un orchestre au XVIII^e siècle*, 1913; Ed. Lemaître, *L'orchestre dans le théâtre lyrique français chez les continuateurs de Lully, 1687-1715* [en preparación]), bien en el Concierto Espiritual que se daba a partir de 1725 en la Sala de los Suizos del Palacio de las Tullerías (C. Pierre, *Histoire du Concert-Spirituel*, 1975), concierto oficial que permitió al público parisiense descubrir con regularidad los *Grandes Motetes*, de Delalande a Mondonville, los *Concertos* de Vivaldi, Aubert, Blavet, las *Sonatas* y *Concertos* de los más grandes violinistas franceses y piemonteses: Leclair, Guignon, Mondonville (sobre Leclair, cf. el libro de M. Pincherle, 1952; sobre Mondonville, el de Roberte Machard, 1980), lo mismo que las primeras sinfonías francesas o extranjeras presentadas a un público francés (cf. B. S. Brook, *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, 3 vols., 1962). No olvidemos los libros de síntesis: E. Borrel, *La sonate* (1951), *La symphonie* (1954); M. Pincherle, *Les instruments du quatuor* (1948).

El bajo continuo, en fin, ha sido objeto de numerosas discusiones relativas a la música francesa, cada una de las cuales aporta un punto de vista sobre un tema muy espinoso del que los tratados antiguos y las partituras originales no descubren todos los secretos (cf. E. Borrel, *L'interprétation de la musique française...*, 1934, 2.^a ed., 1975; R. Donington, *The Interpretation of Early Music*, 2.^a ed., 1963; A. Geoffrey-Dechaume, *Les secrets de la musique ancienne*, 1964; J.-Cl. Veilhan, *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque*, 1977).

Finalmente, pueden consultarse los 50 vols. de la colección «Que sais-je?» (PUF) relativos a la música, los libros de la colección «Solfèges» (Ed. du Seuil), los *Etudes* sobre la música clásica francesa (Picard) y el libro de A. Devriès sobre *Edition et Commerce de la musique gravée à Paris... au XVIII^e siècle* (Ginebra, Minkoff, 1976).

Los países latinos

En la época del bajo continuo se dieron influencias recíprocas entre Francia e Italia, pero no podemos detenernos en ello. Lo que a mediados del siglo XVIII se convertirá en una guerra (la de los Bufones) comenzó desde finales del siglo XVII por el descubrimiento que hizo Francia de la estética ultramontana (descubrimiento semejante para los países germánicos, como veremos más adelante; y lo mismo para España). ¿Debía la estética francesa tomar prestado su lenguaje, en todo o en parte, a la península: los madrigalismos, las arias, el *da capo*, el cromatismo, la sonata? ¿O debería vivir Francia de su propia tradición? Los epigramas y panfletos han alimentado una discusión que se envenenó al entrar en colisión varios escritos que se respondieron mutuamente: Ragueneau, *Parallèles des Italiens et des Français* (1702) y *Défense du parallèle* (1705), Le Cerf de la Viéville, *Comparaison de la*

musique italienne et française (1705). Los filósofos tomaron partido. Rousseau mismo, en su famosa carta, ¿no negó acaso la existencia de una música francesa (1753)? Las piezas de este amplio dossier han sido publicadas en facsímil gracias a los cuidados de Denise Launay (Ginebra, 1973).

Lo cierto es que Italia, entre comienzos del siglo xvii y principios del xix, tuvo una importancia constante en toda la música europea. Cada uno de sus grandes principados o ciudades que crearon escuela o centro musical envió sus artistas a Francia, a los países escandinavos, a España, a Gran Bretaña, a Rusia, al Sacro Imperio, y en esos países se repartieron sin cesar hasta dominar incluso las producciones nacionales...

Es aconsejable que, antes de cualquier lectura o investigación relativa a la música de los países latinos, se entre en contacto con dos ligeros volúmenes de síntesis que pueden servir de guía al estudiante: N. Bridgman, *La musique italienne* («Que sais-je?», 1973); Ch. Le Borda, *La musique espagnole* («Que sais-je?», 1977). Para Italia se puede añadir *Histoires de la musique* de F. Abbati (1939-1946), de G. Pan-nain y G. Della Corte; los volúmenes enciclopédicos de *La Musica* de G. M. Gatti y A. Basso (Turín, 1966-1971) y, para España, los estudios de A. Salazar, *La música de España* (Buenos Aires, 1953)⁸ y de J. Subirá, *Historia de la música española* (Barcelona, 1953).

Italia reserva al teatro cantado un amplio lugar. Cavalli (1602-1676) se convirtió en el continuador de Monteverdi y, a su vez, tuvo como sucesores en este campo a los Cesti, M. A. Rossi, Legrenzi, Stradella, Provenzale y Draghi. Sobre los problemas planteados por el arte lírico, cf. G. Bustico, *Il teatro musicale italiano* (Roma, 1924); G. Sacerdote, *Teatro regio di Torino* (1892); A. Basso y M.-Th. Bouquet, *Storia del teatro regio di Torino*, 3 vols. (Turín, 1976-1980). Hay que añadir el examen de las publicaciones: *Rivista musicale italiana* (desde 1894), *Note d'Archivio, Rassegna musicale; Enciclopedia dello spettacolo* (desde 1954). Para Cavalli: F. Testi, *La Musica italiana nel seicento* (Milán, 1970-1972); J. Glover, *Cavalli* (Londres, 1978); para Legrenzi: P. Fagaccia, *G. Legrenzi* (Bergamo, 1954). Sobre Carissimi, compositor de oratorios, cantatas, diálogos dramáticos e historias sacras, cf. los trabajos de F. Ghisi, G. Massenkeil y G. Rose.

En cuanto a la música instrumental, el siglo xvii, tras la muerte de Frescobaldi, no conoció más que un gran nombre en el teclado, el de B. Pasquini, que usaba un estilo animado y brillante en sus toccatas y suites (A. Bonaventura, *B. Pasquini*, 1923). Pero es en las cuerdas donde encontramos los creadores de la sonata en trío, de la sonata para solista y bajo continuo (*da camera, da chiesa*) y del concierto. En este caso, no muy lejos de G. M. Bononcini (1642-1678) y de G. Torelli (1658-1709) hay que citar, sobre todo, a Arcangelo Corelli (1653-1713), primer violín de San Luis de los Franceses, autor de 6 libros de sonatas y *concerti grossi* que sirvieron como modelo a toda la Europa musical (cf. H. J. Marx, *Introduction and Kritischer Bericht to A. Corelli*, Colonia, 1976; E. Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, Oxford, 1975; *Studi Corelliani I° Congresso internazionale*, Fusignano, 1968; Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana*, 2 vols., 1952-1968).

Después de estos artistas, la Italia del siglo xviii asiste a la eclosión de la música

⁸ Vid. *supra*, nota 2 de este mismo capítulo.

instrumental, especialmente de la sonata y del concierto para cuerdas, con el concurso de experimentados virtuosos como Vivaldi, G. B. Somis, F. Geminiani, P. A. Locatelli, G. Tartini, T. Albinoni, A. Bonporti, G. B. Sammartini y, finalmente, G. Pugnani y G. B. Viotti. Toda esta producción aparece dominada por las 52 sonatas del veneciano, maestro de música en el *Ospedale della Pietà*, llamado el *Prete Rosso*, y por sus 18 sinfonías y 500 conciertos, que son testimonio de un perfecto conocimiento de las cuerdas, de una gran originalidad en la elección de los temas elegidos, de un hermoso equilibrio entre solistas y tutti, y de un empleo científico de la polifonía. Vivaldi se sitúa en el centro de las investigaciones musicológicas, incluso en Venecia (Istituto Italiano A. Vivaldi). Cf. también M. Pincherle, *Vivaldi et la musique instrumentale*, 2 vols., 1948; del mismo autor, *Vivaldi*, 1955; Malipiero, *Vivaldi*, 1958, y además los estudios de R. Giazotto (1965), W. Kolneder (1965), M. Talbot (1979) y sobre todo los trabajos de P. Ryom (desde 1968).

Al violinista veneciano responde el clavecinista napolitano Domenico Scarlatti (1685-1757), que se instaló en la península ibérica a partir de 1720 (Lisboa y después Madrid). Sus 550 *essercizi per gravicembalo*, o sonatas (cf. ed. Longo; ed. R. Kirkpatrick quien, de 1953 a 1963 le ha dedicado obras de carácter científico)⁹, renovaron la escritura del teclado en *tempi* aislados, divididos en dos partes asimétricas, que evocan danzas y melodías populares y que utilizan un lenguaje rítmico y armónico (*acciaccatura*) que culmina en un brusco virtuosismo. No lejos de él destacan también F. Durante en Nápoles, Della Ciaja y Zipoli.

Este mismo virtuosismo se encuentra en el bel canto de la ópera napolitana, que ya era dominio de Alessandro Scarlatti (1660-1725), padre del anterior, autor de 850 cantatas, serenatas, oratorios, motetes, y 150 óperas, que son testimonio de su gusto por el recitativo acompañado, su habilidad para la escritura de arias da capo a menudo destinadas a castrados y la maestría con que usa la orquesta. Sus contemporáneos y sucesores, L. Vinci, A. M. Bononcini, N. Porpora, A. Caldara, A. Lotti, N. Jommelli, T. Traetta, no pudieron sino continuar por el mismo sendero. Sin embargo, a la *opera seria* se opuso pronto una *opera buffa*, de espontáneos aires cómicos, de conjuntos llenos de verbo, cultivada por G. B. Pergolese, autor de *La serva padrona*, que llegó a París en 1752, B. Galuppi, G. Paisiello... En relación con toda esta escuela italiana, cf. E. S. Dent, *A. Scarlatti, his life and works*, (Londres, 1905-1950); D. J. Poultnay, *The oratorios of A. Scarlatti* (diss., Michigan, 1968); *Colloquium A. Scarlatti* (Wurzburg, 1975); D. J. GROUT, *A. Scarlatti. An introduction to his operas* (Berkeley, 1979); A. Machabey, *Le Bel Canto* (1948). No hay que olvidar las obras religiosas (salmos, misas, oratorios) de los contemporáneos (Marcello, Pergolesi, Lotti).

Los países germánicos y anglosajones

En el Sacro Imperio romano germánico hay que distinguir los países de la Alemania meridional (con Austria, Baviera y Bohemia), los países de la Alemania media (Palatinado, Westfalia, Turingia, Saxe) y los de la Alemania septentrional. Estos «alemanes», más «tardíamente llegados al concierto europeo» conocieron

⁹ Vid. su biografía de D. Scarlatti, publicada en España por Alianza Música, n.º 24, Madrid, 1985.

con Haydn y Mozart, un *Aufklärung*, un preclasicismo, que algunos denominan «barroco» y que, preparado por grandes maestros, culmina con Bach y Haendel. Sobre todo el período, cf. H. J. Moser, *Geschichte des Deutschen Musik* (3 vols., 3.ª ed., 1930) y Cl. Rostand, *La musique allemande* («Que sais-je?», 2.ª ed., 1967).

En la escuela del sur se agrupan los maestros o teóricos que, influidos por Italia, escriben óperas, cantatas, arias, sonatas, piezas para clavecín o para órgano, como el violinista H. Biber, como J. Rosenmüller, J. H. Schmelzer, los organistas J. K. von Kerll, J. Pachelbel, G. Muffat, J. Kuhnau (*Sonatas bíblicas*), versículos de órgano o corales, toccatas, concertos, suites para orquesta... Estos artistas de Erfurt, Viena, Nuremberg, intentan una fusión entre el contrapunto germánico, la suite francesa (Muffat fue alumno de Lully), el concerto italiano y la sonata. Para el estudio de algunos de estos maestros, el estudiante deberá acudir a los trabajos siguientes: J. H. Van der Meer, *J. J. Fux als Opern Komponist* (Bilthoven, 1961), C. L. Rutherford, *The instrumental music of Fux* (diss., Colorado, 1967), W. S. Newman, *The sonata in the baroque era* (1959; 2.ª ed., 1972); S. Orth, *J. Pachelbel, sein Leben und Werke*, Erfurt (1957).

Las tierras del norte, alrededor de Hanover, Bremen, Hamburgo o Lübeck, conocen un arte más dinámico, donde el espíritu de fantasía se impone al equilibrio de las fuerzas contrapuntísticas. Se distinguen aquí, sobre todo, los maestros del teclado y los compositores de óperas. Entre los primeros, citaremos a M. Weckmann, J. A. Reinken, G. Boehm, V. Lübeck, N. Bruhns y, finalmente, D. Buxtehude, el maestro de Lübeck, creador de las *Abendmusiken* de Santa María (numerosas cantatas de carácter sacro). Entre los segundos recordemos a Kuser y Keiser, los dos maestros de la ópera, que toman de la tragedia lullista lo esencial de sus fórmulas. Sobre Kuser, cf. T. J. Walsh, *Opera in Dublin* (Dublín, 1973); H. C. Wolf, *Die Barockoper in Hamburg* (Wolfenbüttel, 1957). Sobre Keiser, R. D. Brenner, *The Operas of Keiser...* (1968); H. J. Marx, *Geschichte der Hamburger Barock oper...* (Hamburgo, 1978). Sobre Buxtehude, además del libro de A. Pirro (*Buxtehude*, 1913) y los trabajos de K. Blume, cf. G. Karstädt, *Thematisch-Systematisches Verzeichnis des Musikalischen Werke von D. Buxtehude* (Wiesbaden, 1974); R. Roberts, *The Sacred Cantatas of D. Buxtehude* (diss., Birmingham, 1974); W. Apel, *Geschichte der Orgel und Klaviermusik bis 1700* (1967-1972).

Finalmente, a los maestros de la Alemania del norte hay que añadir G. Ph. Telemann y J. Mattheson: el primero dejó una obra vocal e instrumental considerable, que constituye una feliz síntesis, de fuentes germanas e italianas (sobre Telemann, cf. los trabajos de E. Valentin y de M. Ruhnke, especialmente la noticia que le dedica este último en *MGG*); el otro, teórico de gran renombre, amigo de Telemann y de Haendel, puede considerarse para Alemania el ancestro de cualquier estudio musicológico. Uno y otro enriquecieron la vida musical de Hamburgo (sobre Mattheson, cf. B. C. Cannon, *J. Mattheson, spectator in music*, 1947).

La Alemania media vivía alrededor de un pivote de tres cabezas, Weimar, Leipzig y Dresde. Esta zona aparece, al margen de J. G. Walther, organista y lexicógrafo, como el feudo de la familia Bach, que culmina —¿será necesario siquiera recordarlo?— en la compleja personalidad de Juan Sebastián (1685-1750): obras para clave, preludios y fugas, corales para órgano, suites para orquesta, concertos de clavecín, concertos de Brandenburgo, música de cámara, cantatas, *Magnificat*, Oratorio de Navidad, Pasiones, Misa en si menor, maestro de la fuga, del coral, de la

suite y de la sonata, alimenta su genio a partir del aria italiana, de la obertura, de la suite de danzas, de la ornamentación francesa y del contrapunto que le han legado sus iguales. Durante dos siglos, historiadores de todos los países han intentado penetrar el secreto de su arte. Nos limitaremos a citar algunos jalones de esta larga serie de esfuerzos que pueden llevarnos a alcanzar cierta verdad en relación con este superhombre: J. N. Forkel, *Vida, arte y obras de J.-S. Bach* (1802)¹⁰; Ph. Spitta, *Johann-Sebastian Bach* (2 vols., 1873-1880); A. Pirro, *Jean-Sébastien Bach* (1906); *L'esthétique de Jean-Sébastien Bach* (1907); A. Schweitzer, *J.-S. Bach, el músico poeta* (1905); H. T. David y A. Mendel, *The Bach-Reader* (1945); todas las obras en inglés de Ch. S. Terry (1915-1929) y W. Emery (1952-1957); W. Schmieder, *Thematisch Systematisches Verzeichnis... der Werke... J.-S. Bach* (1950); N. Dufourcq: *J.-S. Bach: génie allemand? génie latin?* (1947); *J.-S. Bach, le maître de l'orgue* (1948, 1973, 1984); G. V. Dedelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke J.-S. Bach* (1958); J. Chailley, *Les Passions de Jean-Sébastien Bach* (1963), *Les Chorals pour orgue de J.-S. Bach* (1974); A. Dürr, *Die Kantate...* (2 vols., 1971); K. Geiringer, *La familia de los Bach* (1955)¹¹; *J.-S. Bach* (1970)¹²; H. Keller, *El clave bien temperado de Bach* (1965-1972); B. Schwendowius y W. Dömling, *J.-S. Bach, Life, Times, Influence* (Casel, 1977); G. Cantagrel, *Bach en son temps* (1982), así como las obras publicadas por los historiadores del Instituto J.-S. Bach de Göttingen y de los Archivos Bach de Leipzig (Dadelsen, Dürr, Neumann, Smend) y especialmente los 4 vols. de *Bach Dokumente* (Neumann y Schulze) que acompañan una *Neue Ausgabe Bach*.

Italia contaminó a Inglaterra tanto como a los países germánicos y Francia. Y Francia, a su vez, no dejó de imprimir su huella en la música inglesa. La *maske*, que evoca el ballet de cour francés y el *anthem* (equivalente al gran motete francés) dan testimonio de ello. Las cortes de los Borbones y de los Estuardo tuvieron relaciones que explican estas coincidencias. Sería preciso que se escribiera un estudio sobre los músicos franceses que pasaron el canal y trabajaron en tiempos de Carlos I. Más tarde, Carlos II enviará a P. Humfrey a perfeccionarse junto a Lully (de ahí sus odas, motetes y anthems), y fue Humfrey quien formó a Purcell. Ya sabemos que éste se convirtió —al margen de los Cooke, M. Locke, Lanier, Lawes o J. Blow— en el maestro más grande de la isla, distinguiéndose tanto en el teatro (músicas de escena, óperas, *maskes*) como en la música vocal profana (*catches*, cantos de aniversario, dúos, soli) o religiosa (*anthems*, himnos, salmos) y en la música instrumental (piezas para teclado, sonatas, fantasías contrapuntísticas). Sobre este compositor léanse los trabajos de J. A. Westrup (1935; 1965), S. Demarquez (1951), Th. Dart (1959), Fr. D. Zimmerman (1963-1967). Sobre Humfrey, cf. P. Denison, *The Life and Work of P. Humfrey* (diss., Oxford, 1970).

El bajo continuo iba a concluir su itinerario a mediados del siglo XVIII, con los italianos, franceses y alemanes que se tomaron el trabajo de escribir íntegramente las cuatro partes de un discurso musical, con los artistas de Bohemia que iban a

¹⁰ Hay edición castellana en la colección Breviarios del Fondo de Cultura Económico, México, varias ediciones (se ha distribuido normalmente en España). También aparece, en versión francesa, en el libro de documentos, que se cita en este *Compendio*, *Bach en son temps*, edición de Gilles Catagrel (Hachette, Le Livre de Poche-Pluriel, París, 1982).

¹¹ Edición española en Grandes Biografías, de Espasa-Calpe, Madrid, 1962.

¹² Edición española en la colección Contrapunto, de Editorial Altana, Madrid, 1982.

constituir una escuela instrumental, la de Mannheim (sonatas, sinfonías, etc.), necesaria para la aparición del clasicismo vienés. Haendel (1685-1759), músico surgido de la Alemania media, resumió todos estos esfuerzos y puso término a esta música barroca: una larga estancia en Italia, un perfecto conocimiento de la estética francesa (aprendida lo mismo en Hanover que en Hamburgo o Londres) y su definitiva instalación en Inglaterra (1712) hicieron de él un músico cosmopolita, cuyo genio poderoso y variado debía imponerse, para los aficionados, al del maestro de capilla —sin embargo, insigne— de Santo Tomás de Leipzig. Hombre de teatro, que mezclaba grandiosidad y virtuosismo, melodista refinado, orquestador fuera de lo común, hizo del oratorio una composición dramática original, llevando al «coro-actor» a su protagonismo; también llevó el concerto grosso a su punto culminante. Sobre Haendel, cf., además de los trabajos de W. Dean, H. C. Wolff, *Händel in Frankreich* (Festschrift der Haendel - Festpiels, 1973); J. Tobin, *Händel at work* (1964); P. H. Lang, *G. Fr. Haendel* (1966); S. Sadie, *Händel Concertos* (1972). Añádanse a éstos los últimos estudios en francés: J.-F. Labie, *George Frédéric Haendel* (1980); J. Gallois, *Haendel* (1980)¹³.

Norbert DUFOURCQ

¹³ Añádase también el recentísimo estudio de Christopher Hogwood (intérprete especializado en el período y en este compositor) sobre Haendel: Alianza Música, n.º 33, Madrid, 1988.

Capítulo 10

El llamado período «clásico» (ca. 1750-1800)

GENERALIDADES, FUENTES

Visión de conjunto

Para este período no existe en la actualidad ningún libro que se pueda comparar al de Manfred Bukofzer sobre el período barroco o al de Gustave Reese sobre el Renacimiento (éste de espíritu muy diferente). El volumen de Ernst Bücken, *Die Musik des Rokoko und der Klassik* (Potsdam, 1927) resulta hoy demasiado anticuado. La obra colectiva *The Age of Enlightenment, 1745-1790*, ed. por E. Wellesz y F. Sternfeld (NOHM, VII: Londres, 1973), bastante desigual, carece de ideas directrices y apenas abre perspectivas (cf. la reseña de Daniel Heartz en *The Musical Times*, abril, 1974, pp. 295-301); posee al menos el mérito de una abundante documentación e indica las reediciones modernas de música junto con una excelente bibliografía sencilla de consultar.

Hay en preparación dos obras que ya han causado gran expectación. Se trata de dos obras de síntesis; por una parte *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, vol. V de la serie *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, en curso de publicación bajo la dirección de C. Dahlhaus (Wiesbaden 1980-); por otra, *Music in the Classic Era*, anunciada desde hace tiempo con diferentes autores (Paul Henry Lang, Friedrich Blume), que finalmente ha sido realizada por Daniel Heartz, y que completará la importante serie *Norton History of Music* (Nueva York, 1940-).

Mientras tanto pueden utilizarse dos pequeños libros recientes francamente bien concebidos (especialmente el segundo), provistos ambos de referencias y orientaciones bibliográficas sucintas pero sólidas: Reinhard G. Pauly, *Music in the Classic Period* (Englewood Cliffs, NJ, 1965, 2/1973); Giorgio Pestelli, *L'età di Mozart e di Beethoven* (Turín, 1979)¹. También puede encontrarse una excelente introducción al período, solidísimamente documentada y estimulante por su ingenio y la brillantez de su exposición, en el precioso volumen de Paul Henry Lang *Music in the Western Civilization* (Nueva York, 1941; capítulos XII y XIV)².

¹ Edición española: Turner Música, Madrid, 1987.

² Como ya hemos señalado en otro capítulo, hay versión en castellano de esta importante obra: 3.ª ed., EUDEBA, Buenos Aires, 1979.

El término «clásico»

Aplicado a la música, el término «clásico» (o «clasicismo») ha sido y es empleado en acepciones diferentes (claramente expuestas por Ludwig Finscher, *Zum Begriff der Klassik in der Musik*, en *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft*, XI [1966], pp. 5-34), dos de las cuales, cercanas pero distintas, se han impuesto progresivamente desde finales del siglo XIX y gozan hoy día de unánime aceptación en la musicología. Este concepto alude por una parte a un estilo musical que si bien no fue creado por los «tres vieneses» (Haydn, Mozart, Beethoven), al menos estuvo representado de la manera más coherente por ellos: en este sentido, se utilizan como prácticamente sinónimas expresiones como «estilo clásico», «estilo clásico vienes», «escuela clásica vienesa» (el alemán *Wiener Klassik*; cf. el estudio de Guido Adler, *Die Wiener klassische Schule*, en *Handbuch der Musikgeschichte*, ed. de G. Adler, Frankfurt, 1924, pp. 694-717); por otra parte se emplea este término para designar un período de la historia de la música (en inglés, *Classic Era*) que corresponde más o menos a la segunda mitad del siglo XVIII, es decir, el período posterior al barroco (*Baroque Era*) y anterior al Romanticismo (*Romantic Era*). Sobre estas cuestiones de terminología puede consultarse la reciente puntualización de Daniel Heartz en el *New Grove*, *Classical* (con bibliografía muy selectiva).

El estudio del estilo clásico, muy activo en los últimos treinta años, ha puesto en evidencia sus caracteres y elementos esenciales. Fue inaugurado por un artículo ya antiguo, pero aún fundamental, de Wilhelm Fischer, *Zur Entwicklungsgechichte des Wiener klassischen Stils*, en *SzMu*, III (1915), pp. 24-84, que no despertó mucho eco, curiosamente, durante décadas. Son indispensables tres obras de muy diferente espíritu: Friedrich Blume, *Klassik*, en *MGG*, VII (1958) [trad. ingl.: *Classic Music*, en *Classic and Romantic Music*, Nueva York, 1970]; Charles Rosen, *The Classical Style* (Nueva York, 2/1972) [trad. fran.: *Le style classique*, París, 1978]; Leonard G. Ratner, *Classic Music* (Nueva York, 1980). Al estudio del estilo va íntimamente unido el estudio de la forma, actualmente en plena renovación: nuestra percepción de las «formas clásicas», en efecto, ha sido tributaria durante mucho tiempo de un cierto número de notaciones al mismo tiempo rígidas y abstractas elaboradas sobre todo durante el siglo XIX (como la famosa «forma sonata»), que se han demostrado incapaces de explicar formas musicales vivas anteriores, pero en cuya definición juega un cometido esencial el estilo. Hoy día se desprende una nueva concepción de las «formas clásicas», que pretende combinar un análisis de las obras abordando éstas como proceso (y no con referencia a una norma establecida posteriormente) y mediante una lectura atenta de los teóricos de la época. A las obras ya citadas de Rosen y de Ratner habría que añadir, para una primera aproximación a estos problemas, James Webster, *Sonata Form*, en *New Grove*; Jens Peter Larsen, *Sonatenform-Probleme*, en *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag*, ed. de A. A. Abert y W. Pfannkuch (Kassel, 1963), pp. 221-230; William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era* (Nueva York, 3/1983), capítulo VI; Charles Rosen, *Sonata Forms* (Nueva York, 1980; finalmente, la recensión de la mesa redonda *Changing Concepts of Musical Forms...*, en *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington DC, 1975*, ed. de J. P. Larsen, H. Serwer y J. Webster (Nueva York, 1981), pp. 347-364.

No hay unanimidad en cuanto al establecimiento de los límites temporales del

período clásico: Blume, por ejemplo (*op. cit.*) rechaza la existencia misma de tal período y prefiere hablar de período «clásico-romántico»; para Rosen (*Le style classique, op. cit.*) no puede hablarse de estilo clásico en sentido estricto más que desde los años alrededor de 1775. Si Beethoven suele ser incluido en el período clásico, en ocasiones es excluido implícitamente: así, la *NOHM*, que prefiere incluso evitar la expresión misma de «período clásico», adopta una división que hace suceder a la «época de las luces» (*The Age of Enlightenment, 1745-1790*: vol. VII, *op. cit.*) lo que llama *The Age of Beethoven, 1790-1830* (vol. VIII: Londres, 1982).

Pero más que sobre la cuestión de los límites, la discusión se refiere a las *fases* de este período, y especialmente a aquélla en que se elabora el nuevo estilo (ca 1730-1760 o 1740-1770). Esta compleja fase, generalmente denominada «pre-clásica» (del alemán *Vor- o Frühklassik*; pero esta denominación ha vuelto a ser puesta en cuestión recientemente) ha sido definida desde hace tiempo mediante términos diferentes, cada uno de los cuales no define más que un aspecto y apenas permiten asir los rasgos propiamente musicales: *style galant* (cf. Ernst Bücken, *Der galante Stil*, en *ZfMus*, VI [1923-1924], pp. 418-430, y, más recientemente, David A. Sheldon, *The Galant Style Revisited and Re-evaluated*, en *AcM*, XLVII [1975], pp. 240-269), *rococo* (cf. Ernst Bücken, *op. cit.* [1927]), *Empfindsamkeit* (asociado generalmente a C. P. E. Bach), *Sturm und Drang* (cf. Barry S. Brook, *Sturm und Drang and the Romantic Period in Music*, en *Studies in Romanticism*, IX [1970], pp. 269-284). Sobre todos estos términos, consúltense los artículos de Daniel Hartz en el *New Grove*.

Es posible abordar estos problemas fundamentales de terminología, de cronología y de definición misma del «período clásico» conociendo los debates, a menudo muy animados, que tuvieron lugar en los Congresos VIII y X de la Asociación Internacional de Musicología (Hans Engel, *Die Quellen des klassischen Stiles*, Georg Feder, *Bemerkungen über die Ausbildung der klassischen Tonsprache in der Instrumentalmusik Haydns*, y la discusión sobre ambas comunicaciones, en *IMSCR*, VIII, *Nueva York, 1961*, respectivamente I, pp. 285-304, 305-313, y II, pp. 135-139; Daniel Hartz, Gerhard Croll, Pierluigi Petrobelli y Tomislav Volek, *Critical Years in Music History: 1740-1760*, en *IMSCR*, X, *Ljubljana 1967*, pp. 159-193) y con ocasión del coloquio internacional de 1975 sobre Joseph Haydn (especialmente la mesa redonda «Classical Period» and «Classical Style» in *Eighteenth Century Music*, en *Haydn Studies op. cit.* pp. 329-346). Todos estos elementos pueden completarse provechosamente con la lectura de Hans Engel, *Haydn, Mozart und die Klassik*, en *Mjb* 1959, pp. 46-79, y con la de tres artículos de Jens Peter Larsen: *Des Stilwandel in der österreichischen Musik zwischen Barock und Wiener Klassik*, en *Der junge Haydn. Kongressbericht Graz, 1970*, ed. de V. Schwarz (Graz, 1972), pp. 18-30; *Some Observations on the Development and Characteristics of Vienna Classical Instrumental Music*, en *Studia Musicologica*, IX (1967), pp. 115-139; *Towards an Understanding of the Development of the Viennese Classical Style*, en *IMSCR*, XI, *Copenhagen 1972*, I, pp. 23-32.

La vida musical

Durante la segunda mitad del siglo XVIII se produce una profunda mutación de la vida musical y, al mismo tiempo, de la condición de los músicos. Hay aspectos

que han sido tratados individualmente, pero no se ha deducido de todo ello, por el momento, ninguna visión de conjunto, a falta de ensayos de síntesis (para un primer enfoque de carácter «sociológico» véase, por ejemplo, Henry Raynor, *A Social History of Music, from the Middle Ages to Beethoven*, Londres, 1972, pp. 314-355). Pero apenas ha sido ensayada una verdadera sociología de la música de este período, esto es, no solamente la presentación del «trasfondo social» de la música —que es la propuesta, por ejemplo, de Bruno Brévan en *Les changements de la vie musicale parisienne de 1774 à 1799* (París, 1980)—, sino el estudio de la música como hecho social, el análisis de la compleja red de relaciones entre una sociedad y su música.

La iconografía constituye una fuente esencial para el estudio de la vida musical. Para convencerse de ello basta con consultar la obra de François Lesure, *Musica e società* (Milán, 1966; trad. alem.: Kassel, 1966; ingl.: University Park y Londres, 1968), así como los vols. IV/1, IV/2 y IV/3 de la *Musikgeschichte in Bildern*, ed. de H. Besseler y M. Schneider (Leipzig, 1968-1969).

a) *Concierto público y aficionados*.—Los dos fenómenos más importantes —ambos relacionados con la creciente importancia de la burguesía tanto en el plano económico como en el político y el cultural— son, por una parte, el auge del concierto público, que cumple un cometido esencial en el desarrollo de la música orquestal, y, por otra, la gran extensión que adquiere la categoría de los «aficionados» (en francés, *amateurs*; en alemán, *Liebhaber*), a los que se destina una importante parte del repertorio (música de cámara, música para teclado).

Hasta la Revolución, Francia —es decir, principalmente París— detenta el primer lugar en el campo de la existencia de conciertos. Esto ha sido objeto de estudio por parte de Michel Brenet en *Les concerts en France sous l'Ancien Régime* (París, 1900), Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel, 1725-1790* (París, 1975) y Barry S. Brook, *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, I (París, 1962). Varios centros de conciertos y «Academias» de provincia han sido objeto de monografías: Lyon, por Léon Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688-1789* (Lyon, 1932; reimp. Ginebra, 1971); Nantes, por Lionel de La Laurencie, *L'Académie de Musique et le Concert de Nantes* (París, 1906; reimp. Ginebra, 1972); Amiens, Avignon, Burdeos, Lille, Moulins, Troyes, por diferentes eruditos locales (reimp. en 1 vol., Ginebra, 1980, con el título *La vie musicale dans les provinces françaises*, IV). El movimiento general de las Academias ha sido descrito minuciosamente por Daniel Roche en *Le siècle des Lumières en province: académies et académiciens provinciaux, 1680-1789* (París, 1978).

También Inglaterra vive una época brillantísima de conciertos, que ha sido objeto de descripciones por Stanley Sadie, *Concert life in Eighteenth Century England*, en *PRMA*, 85 (1958-1959), pp. 17-30, y E. D. Mackerness, *A Social History of English Music* (Londres y Toronto, 1964), pp. 87-126. Sobre la vida de conciertos en Viena y en Alemania pueden consultarse las obras clásicas de Eduard Hanslick, *Geschichte der Concertwesens in Wien* (Viena, 1869), de Gerhard Pinthus, *Dans Konzerleben in Deutschland* (Leipzig, 1932), y de Eberhard Preussner, *Die Bürgerliche Musikkultur* (Hamburgo, 1935). En cuanto a Rusia se puede consultar la obra de R. A. Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle* (Ginebra, 1948-1951). La vida musical en América ha sido estudiada por O. G. T. Son-

neck, *Early Concert-Life in America, 1731-1800* (Leipzig, 1907, 2/1949) y por H. W. Hitchcock, *Music in the United States: A Historical Introduction* (Englewood Cliffs, NJ, 2/1974), capítulos I y II.

Queda aún por abordar el fenómeno de los aficionados y hay aún que definir el repertorio que se les destinaba. Una buena introducción al tema es la de Walter Salmen, *Haus- und Kammermusik (Musikgeschichte in Bildern, IV/3: Leipzig, 1969)*.

b) *La difusión: edición y comercio.*—Paralelamente al auge del concierto público, y para responder a una demanda de música siempre creciente, la edición musical conoce una gran expansión, que permite utilizar el procedimiento del grabado. (Para una historia de la edición musical puede leerse la obra de Alec Hyatt King, *Four Hundred Years of Music Printing*, Londres, 1964.)

Lo mismo que en lo que se refiere a conciertos, Francia ocupa en esto el primer lugar hasta 1789 y París cumple también un cometido esencial en la difusión de toda la música europea: así lo demuestra B. S. Brook (*op. cit.*); sus conclusiones pueden ser precisadas actualmente gracias a Anik Devriès y François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français, I: Des origines à environ 1820* (Ginebra, 1979). Sobre la edición musical en Inglaterra, disponemos de la obra de C. Humphries y W. C. Smith, *Music Publishing in the British Isles* (Londres, 2/1970). Viena ha sido estudiada por A. Veinmann, *Wiener Musikverleger und Musikhändler...* (Viena, 1956) y H. Gericke, *Der wiener Musikhandel...* (Viena, 1959). Algunos de los editores más importantes han sido objeto de monografías, como J. André (Offenbach am Main), por W. Matthäus (Tutzing, 1973) o J. J. y B. Hummel (La Haya y Berlín) por C. Johansson (Estocolmo, 1972).

Sin embargo, hasta 1780, la edición musical no se ha desarrollado lo suficiente para permitir una importante difusión musical más que en Francia, Inglaterra y los Países Bajos. En el resto de Europa el cometido lo cumple la circulación de copias manuscritas, poco a poco sustituida por las ediciones impresas, como lo demuestra B. S. Brook en *Piracy and Panacea in the Dissemination of Music in the Late Eighteenth Century*, en *PRMA*, 102 (1975-1976), pp. 13-36. El centro más importante de copia musical era por entonces Leipzig. De 1762 a 1787 la firma Breitkopf se instala en esta ciudad y publica un voluminoso catálogo temático (de 14.000 incipit) con indicación de todas las obras de sus fondos que pueden ser copiadas a petición. Este catálogo es un precioso testimonio del gusto de la época, a pesar de sus numerosas inexactitudes, y permite también la identificación, la atribución y la fecha de gran cantidad de obras. Ha sido editado en facsímil por B. S. Brook, *The Breitkopf thematic catalogue: the six parts and sixteen supplements 1762-1767* (Nueva York, 1966); R. Dearling ha hecho la aportación de determinadas concordancias, identificaciones y atribuciones suplementarias en *Annotations of the Breitkopf Thematic Catalogue and Supplements*, en *The Haydn Yearbook*, IX (1975), pp. 256-302.

Las ediciones musicales aparecen entonces, generalmente, en forma de partes separadas y sólo excepcionalmente llevan fecha. Tarea esencial y a menudo difícil de llevar a cabo con precisión (cf. D. W. Krummel, *Guide for Dating Early Published Music*, Kassel, 1947), el cometido de poner fecha a una partitura utiliza simultáneamente varios elementos, para los cuales resultan útiles determinados instrumentos de trabajo que, para las ediciones francesas, permiten hoy día un cómodo acceso: anuncios de publicación de los editores en publicaciones (cf. *infra*, Escritos sobre

música), catálogos de editores (*Dictionnaire des éditeurs*, *op. cit.* y C. Johansson, *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*, Estocolmo, 1955), direcciones de editores (*Dictionnaire des éditeurs*), privilegios (M. Brenet, La librairie musicale en France..., en *SIMG*, VIII, 1906-1907, pp. 401-466 y G. Cucuel, Quelques documents sur la librairie musicale au XVIII^e siècle, en *SIMG*, XIII, 1911-1912, pp. 385-392).

Especialmente destinadas a los aficionados, las publicaciones musicales (o ediciones periódicas de música) se multiplican más o menos desde 1760. Aparecen reseñadas en el volumen B II del *RISM*, *Recueils imprimés du XVIII^e siècle* (Munich, 1964). A partir de 1789 han sido repertoriadas y analizadas en I. Fellingner, *Periodica musicalia* (Regensburg, s.f.). Las publicaciones musicales publicadas en Francia aparecen en el *Dictionnaire des éditeurs* (*op. cit.*).

c.) *La enseñanza musical*.—La historia de la enseñanza musical (instituciones, contenidos, métodos, público) es un campo poco explorado aún (cf. el capítulo XIV/II de este libro). En 1795 se inaugura en París el Conservatorio nacional de Música, primer establecimiento público de enseñanza musical en Europa, sobre el cual disponemos de la monumental obra de Constant Pierre, *Le Conservatoire national de Musique et de Déclamation* (París, 1901). Pero la idea de una institución pública, inspirada en los conservatorios italianos, existía ya en Francia antes de la Revolución: en 1783 se creó la Escuela real de Canto, especie de anexo de la Academia real de Música, cuya historia administrativa ha sido establecida por Jacques-Gabriel Prod'homme y E. de Crauzat, *Les Menus Plaisirs du Roi, L'Ecole Royale de Chant et le Conservatoire de Musique* (París, 1929). Prácticamente con esta excepción, las únicas instituciones de enseñanza musical en la Francia del antiguo régimen eran las escolanías (maîtrises); muchas de ellas han sido objeto de monografías, a finales del siglo XIX y principios del XX (reimp. todas ellas: Ginebra, 1972-1974); puede encontrarse la relación de estos estudios, así como la de trabajos más recientes, en Marie-Noëlle Colette, *L'organisation des maîtrises ecclésiastiques sous l'Ancien Régime*, en *Ecole pratique des Hautes Etudes, IV^e section, Annuaire 1975-1976*, pp. 559-569.

El contenido de la enseñanza no ha sido estudiado apenas hasta el momento, lo mismo el de las escolanías que el de la enseñanza «libre», entonces en plena expansión, como atestiguan las numerosas publicaciones de métodos instrumentales y tratados que exponen los elementos de base de la música (solfeo, armonía, acompañamiento).

Escritos sobre la música

Los factores que explican la multiplicación de publicaciones de todo tipo relativas a música son los siguientes: desarrollo del concierto público y de las actividades musicales de los aficionados, interés por la música, su estética y su historia, en el seno de una burguesía ilustrada, y la influencia de las «Luces». Aquellas publicaciones aparecen reseñadas en los 2 vols. B VI del *RISM*, *Ecrits imprimés concernant la musique* (Munich, 1971).

Aunque no se puede hablar todavía en esa época de crítica musical en el mo-

dermo sentido del término, la música está presente sin embargo en la prensa periódica. La prensa especializada había aparecido en Alemania antes de 1750 —con la *Critica musica* de J. Mattheson (Hamburgo, 1722-1725), el *Critischer Musicus* de J. A. Scheibe (*ibid.*, 1737-1740) y *Der critischẽ Musicus an der Spree* de F. W. Marpurg (Berlín, 1759-1760)— y experimenta después un espectacular desarrollo, especialmente en Francia. Tras el efímero *Sentiment d'un harmoniphile* del abate de Morambert y A. Lérís (París, 1756), aparecen el *Journal de musique* de N. E. Framery (París, 1770-1771, 1773-1774, 1777) y el *Almanach musical* de C.-J. Mathon de La Cour (París, 1775-1779, 1781-1783), continuado por el *Calendrier musical universel* de N. E. Framery (París, 1788-1789) [todas estas publicaciones han sido reimp. en Ginebra, 1972].

Anuncios de publicación de los editores, anuncios de actividades y reseñas de conciertos, artículos de fondo y polémicas sobre música, aparecen también en la prensa no especializada. La prensa, en su conjunto, constituye pues una mina de información para la historia de la música, y especialmente para el estudio de la vida musical; los anuncios de publicación, por ejemplo, suministran un medio esencial para fijar las fechas de las ediciones musicales. Para las publicaciones francesas, el investigador dispone de dos ficheros de selección (ambos en el Departamento de la música de la BN): el «fichero Peyrot», trabajo considerable, utilizado muy a menudo pero citado raras veces, está constituido a partir de una selección sistemática, aunque sumaria, de gran número de periódicos, sobre todo no especializados (especialmente *Mercure de France*); el segundo fichero presenta una selección sistemática de anuncios de publicación aparecidos en el conjunto de la prensa hasta principios del siglo XIX (utilizado en el *Dictionnaire des éditeurs* [op. cit.] y en el *Catalogue de la musique imprimée avant 1800 conservé dans les bibliothèques de Paris*, ed. de F. Lesure [París, 1981]).

Para una relación exhaustiva de publicaciones especializadas de todos los países y para una bibliografía sobre el tema, hay que acudir al artículo Periodicals, de I. Fellingner, en el *New Grove*.

Hija de las «Luces», la moderna historiografía de la música (cf. E. Hegar, *Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung um 1770* [Estrasburgo, 1932]) surge con las obras de los siguientes autores: en Inglaterra, Ch. Burney, *A General History of Music* (Londres, 1776-1789) y J. Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music* (Londres, 1776); en Francia, J.-B. de Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne* (París, 1780); en Alemania, J. N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik* (Leipzig, 1788-1801). Habría que añadir a estas obras la *Storia della musica* del padre G. B. Martini, cuyos 3 vols. (Bolonia, 1761-1781) tratan tan sólo de la Antigüedad, y los trabajos de M. Gerbert: *De cantu et musica sacra* (Saint-Blasien, 1774) y, sobre todo, los 3 vols. de los *Scriptores* (*ibid.*, 1784), publicación de tratados medievales que continuará en el siglo siguiente E. de Coussemaker.

Al mismo tiempo se multiplican los diccionarios de música. En la línea del *Dictionnaire de musique* de S. de Brossard (París, 1703), aparecen volúmenes dedicados a los términos musicales: en Inglaterra, *A Musical Dictionary of Terms*, de J. Grassineau (Londres, 1740, 2/1769); en Alemania, el *Musicalisches Lexikon*, de J. G. Walther (Leipzig, 1732), el *Musikalisches Lexikon*, de H. C. Koch (Frankfurt del Main y Offenbach, 1802); en Francia, el *Dictionnaire de musique*, de J.-J. Rousseau

(París, 1768), que tuvo un considerable éxito y sufrió el «pillaje» de numerosos autores, como J. J. O. de Meude-Monpas, *Dictionnaire de musique* (París, 1787). La música ocupa un lugar importante en la *Enciclopedia* de Diderot y d'Alambert (Lausana y Berna, 1751-1765; supl., París, 1776-1777, 1780), analizada por A. R. Oliver, *The Encyclopedists as Critics of Music* (Nueva York, 1947); con un espíritu semejante, y utilizando ampliamente el *Diccionario* de Rousseau y los artículos de la *Enciclopedia*, N. E. Framery y P. L. Guinguené publican los 2 vols. titulados *Musique* (París, 1791-1818; el vol. II con J. J. de Mimigny) para la *Encyclopédie méthodique* (París, 1782-1832); de forma semejante, Ch. Burney redacta unos 2.000 artículos para la *New Cyclopaedia* de A. Rees en 45 vols. (Londres, 1802-1820).

Aparecen también por entonces los primeros diccionarios de biografía musical, cuyo antecedente es el *Grundlage einer Ehren-Pforte* de J. Mattheson (Hamburgo, 1740); el *ABC Dario Musico* (Bath, 1780) y sobre todo la importante obra de E. L. Gerber, *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* (Leipzig, 1790-1792, 2/1812-1814, aumentada con el título *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*), que será ampliamente utilizada en la primera obra francesa de este tipo: A. E. Choron y F. J. M. Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens* (París, 1810-1811) (el *Ensayo* de Laborde, ya citado, forma parte también de un diccionario biográfico). Finalmente, J. N. Forkel publica el primer ensayo de bibliografía sobre literatura musical, con el título *Allgemeine Literatur der Musik* (Leipzig, 1792).

La estética musical se encuentra en pleno cambio: no sin dificultad, la teoría de la imitación cede lentamente el sitio a una concepción nueva que concede su verdadero lugar a la música instrumental. Autores y escritos son en este caso demasiado numerosos para que podamos citarlos. Los textos esenciales aparecen reunidos en una buena antología (en inglés, con una excelente bibliografía de las fuentes primarias y secundarias): *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, ed. de P. Le Huray y J. Day (Cambridge, Londres y Nueva York, 1981). El único estudio de conjunto es el de H. Goldschmidt, *Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen* (Zurich, 1915). En cuanto a Francia, cuya contribución a los derechos de ideas sobre música ha sido especialmente rica, consúltese L. de La Laurencie, *Le goût musical en France* (París, 1905; reimp. Ginebra, 1970), L. Striffling, *Esquisse d'une histoire du goût musical en France au XVIII^e siècle* (París, 1912), G. Snyders, *Le goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* (París, 1968), J. Leduc, *Les origines du formalisme musical et le problème de l'expression et de l'imitation* (tesis doctoral de tercer ciclo, Universidad de París IV, 1975). Las concepciones musicales de los enciclopedistas han sido estudiadas por A. R. Oliver en la obra citada, y por E. Fubini, *Gli Enciclopedisti e la musica* (Turín, 1971).

Práctica de interpretación

Este amplio campo, de esencial interés, permanece aún relativamente poco explorado en el período propuesto. Su estudio es difícil, pues necesita la confrontación de numerosas fuentes de distinta naturaleza (partituras, tratados, testimonios, iconografía, etc.); por otra parte, la reconstrucción histórica de la interpretación musical del pasado sólo puede ser relativa y se enfrenta con determinados límites,

como demuestra P. H. Lang en *Performance Practice and Musicology*, en *Musik - Edition - Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*, ed. de M. Bente (Munich, 1980), pp. 314-318 [una parte de este volumen se refiere al período clásico].

Para un primer enfoque, consúltense los capítulos dedicados al período en R. Haas, *Aufführungspraxis der Musik* (Postdam, 1931) y en T. Dart, *The Interpretation of Music* (Londres, 1954, 4/1967). En *Probleme der Aufführungspraxis*, en *MJb* 1955, pp. 56-65, H. Engel plantea los problemas esenciales, para los que se dieron algunas respuestas en dos coloquios mantenidos en 1977: *Vom Notenbild zur Interpretation (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, 6/2: Magdeburg y Leipzig, 1789) y *L'interprétation de la musique classique de Haydn à Schubert* [París] 1980). Entre los trabajos especializados: la música francesa (sobre todo anterior a 1750) ha sido estudiada por E. Borrel, *L'interprétation de la musique française, de Lully à la Révolution* (París, 1934, reimp. 1975); sobre la música para piano de Mozart disponemos de la excelente obra de P. y E. Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation* (Viena, 1957) [trad. fran. revisada y aumentada: *L'art de jouer Mozart au piano* (París, 1974)].

El estudio de la práctica de la interpretación lleva al problema de las ediciones críticas. El establecimiento y publicación de un texto musical «correcto», cuya utilización se impone al estudiante y al intérprete, son tareas fundamentales de la musicología. Pero la noción misma de texto original (o de texto auténtico; en alemán: *Urtext*) no es nada sencilla. Podemos convencernos de ello con la lectura de la obra de G. Feder y H. Unverricht, *Urtext und Urtextausgaben*, en *Die Musikforschung*, XII (1959), pp. 432-454, y tomando contacto con las discusiones de los especialistas: Editions-probleme des späten 18. Jahrhunderts, en *IMSCR*, VII, *Cologne* 1958, pp. 349-354. Para una breve definición del *Urtext* y de las tareas del editor moderno, léanse, de G. Feder, *Zur Geschichte der Ausgaben klassischer Musik*, en *L'interprétation de la musique classique (op. cit.)*, pp. 89-101 y, del mismo autor, las reflexiones esenciales que sugiere la edición en curso de las *Obras completas* de Haydn: *The Collected Works of Joseph Haydn*, en *Haydn Studies (op. cit.)*, pp. 26-34. Finalmente, resultará útil el conocimiento de los principios y reglas que siguen las dos grandes ediciones, en curso de publicación, de las *Obras completas* de J. Haydn y de Mozart: pueden encontrarse en *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben*, ed. de G. von Dadelsen (Kassel, 1967).

Jean GRIBENSKI

II. MANNHEIM Y EL PERÍODO DE TRANSICIÓN

Generalidades

El período 1750-1775, por la multiplicidad de sus aspectos, escapa a cualquier definición. Los musicólogos lo consideran como una transición entre el último impulso del barroco y el nacimiento del estilo clásico; los historiadores, filósofos y sociólogos constatan en esa época un profundo malestar político, que se traduce en el rechazo de los regímenes demasiado absolutos, el progreso de los ideales

de libertad, igualdad e independencia, y el ascenso de una clase social —la burguesía— que se ha enriquecido con el comercio y poco a poco accede a la cultura. Es indispensable conocer esta evolución de las ideas antes de abordar cualquier estudio musical: pueden consultarse los manuales de Jean Vidalenc, *Le monde à la fin du XVIII^e siècle, 1750-1789* (París, Masson, 1969), André Corvisier, *Arts et sociétés dans l'Europe du XVIII^e siècle* (París, PUF, 1978) y el ensayo de Jean Starobinski, *L'invention de la liberté, 1700-1789* (París, Skira, 1964).

Esta ebullición de nuevas ideas afecta también a los principios estéticos y a las condiciones de la vida musical. El sentimiento se impone desde ahora a las concepciones racionalistas del arte: es la primacía de la sensibilidad —*Empfindsamkeit*—. Pero el mensaje que transmite el compositor no puede ser sino personal, singular. Se afirma así esta necesidad de originalidad que es lo único que puede justificar la variedad de los estilos de la época. Una idéntica sed de novedad se manifiesta en la práctica musical: la multiplicación de conciertos públicos, el uso de grandes salas, el gusto impuesto por la clase burguesa explican en parte el abandono de los llamados instrumentos antiguos (láud, viola da gamba, clavecín) en beneficio de instrumentos más sonoros y brillantes (violoncello, pianoforte), con el rechazo del bajo continuo y el desarrollo de la orquesta y del género sinfonía.

Algunos musicólogos han intentado realizar clasificaciones entre las estéticas entonces vigentes. Citemos, por ejemplo, los trabajos de Walter Gerstenberg, *Die Krise der Barock Musik, A/Mu*, X/1953, pp. 81-94; Han Engel, *Die Quellen des klassischen Stiles, IMSCR*, VIII, *New York 1961*, pp. 285-304, y finalmente J. P. Larsen, *Some observations on the development and characteristics of Vienna classical instrumental music, SM*, 9/1967, pp. 115-139. Por su parte, Ruth Halle Rowen propone una clasificación de estilos (o géneros) musicales vigentes con numerosas referencias a los teóricos (*Some 18th century classifications of musical style, MQ*, XXXIII/1947, pp. 90-101).

Paralelamente a estos estudios habrá que acudir a los tratados, que nos informan sobre la estética y el gusto musical de la época. Los tres más importantes, dedicados respectivamente a los teclados, a la flauta y al violín, son sin duda los C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art dar Clavier zu spielen*, Berlín, 1753, reed. Leipzig, 1906, 1925 y 1931, trad. ingl., Nueva York, Norton, 1948, y trad. fran. parcial, *RBM*, XXIII/1969; J. J. Quantz, *Versuch eine Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*, Berlín, 1752, reed. Bärenreiter, Kassel, 1953, aparecido en francés ese mismo año con el título *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlín, 1752, reed. París, Zurfluh, 1975; L. Mozart, *Versuch einer gründlicher Violinschule*, Augsburg, 1756, reed. Breitkopf, Leipzig, 1956, trad. fran. con el título *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon*, París, Nadermann, s. f. (París, BN, Vma 162).

Puede completarse esta información general con la lectura de los relatos de viaje de Charles Burney, que restituyen una visión sumamente viva de la práctica musical en la segunda mitad del siglo XVIII: *An eighteenth-century musical tour in France and Italy*, 1770, Londres, ed. Oxford Univ. Press, 1959; *An eighteenth century musical tour in central Europ and the Netherlands*, 1772, Londres, ed. Oxford Univ. Press, 1959.

Las estéticas en presencia

Muy apreciado por el público burgués o por grupos de escasa importancia, este estilo se caracteriza por una ausencia de color dramático, por la simplicidad de la técnica (con prioridad para la homofonía, un rechazo de las tensiones armónicas y el aspecto estereotipado de las fórmulas melódicas), y la gracia y moderación expresivas. J. Chr. Bach, Telemann, Boccherini, por ejemplo, adoptaron a menudo esta estética que, en Francia, se desarrolla con la etiqueta «rococó». El clavecinista G. S. Löhlein ilustra con su *Klavier-Schule* (Leipzig, 1765) los principios esenciales del estilo galante; su tratado ha sido objeto de estudio por parte de Dora Wilson, Löhlein's Klavierschule: toward an understanding of the Galant Style, *IRASM*, Zagreb, XII/1981, pp. 103-115. Pueden consultarse también trabajos más antiguos de Ernst Bücken, Der Galante Stil: eine Skizze seiner Entwicklung, *ZfMu*, VI/1924, pp. 418-430; id., *Die Musik des Rokoko und Klassik*, Potsdam, 1927. Los estudios recientes presentan el estilo galante como una estética de transición entre el barroco y el clasicismo vienés: L. Hoffmann-Erbrecht, Der Galante Stil in der Musik des 18. Jahrhunderts, Zur Problematik des Begriffs, *SzMu*, 25/1962, pp. 252-260; J. P. Larsen, Some Observations... ya citada; finalmente, David A. Sheldon, en The galant style revisited and re-evaluated, *AcM*, XLVII/1975, pp. 240-270, tras un examen del término «galante», define los criterios musicales de este estilo, ilustrando su exposición con numerosas citas de tratados y numerosos ejemplos.

C. Ph. E. Bach rompe con el código de expresión vigente entre los compositores barrocos, especialmente en sus obras para teclado. Su objetivo es transmitir un mensaje que constituya una auténtica «expansión del corazón». Esta nueva retórica no puede someterse a las reglas de la época: necesita sus propios acentos, sus respiraciones, sus silencios, sus dudas, su dinámica. La obra fundamental que trata este tipo de estética es la de E. F. Schmid, *C. Ph. E. Bach und seine Kammermusik*, Bärenreiter, Kassel, 1931. También podemos leer la obra de Arnold Schering, C. Ph. E. Bach und das «redende Prinzip» in der Musik, en *Vom musikalischen Kunstwerk*, Leipzig, ed. F. Blume, s. f., pp. 213-245. Lothar Hoffman-Erbrecht, in Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik, 1753-1763, *Mf*, X/1957, pp. 466-479, estudia el problema de la expresión musical en las obras para teclado de C. Ph. E. Bach, J. G. Müthel y J. G. Eckard.

La ópera

a) *La reforma de Gluck*.—Después de haber compuesto óperas italianas y más tarde óperas cómicas francesas, Gluck y su libretista Calzabigi elaboran entre 1762 y 1769 una nueva concepción de la ópera, expresada en el prefacio de *Alceste* (1767). Michel P. G. de Chabanon, en *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole*, París, 1785 (BN V, 25246), reseña algunas interesantes observaciones sobre la manera en que esta búsqueda de una más auténtica expresión de los sentimientos fue acogida por el público. En la misma época, el abate G. Michel, llamado Leblond, edita sus *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck* (París, 1781, BN, 8.º B, 1524). Puede encontrarse información también, aunque dispersa, en los volúmenes

de la *Correspondance littéraire de F. M. von Grimm*, París, 1804. Entre los estudios modernos sobre esta reforma, puede consultarse R. Rolland, *Musiciens d'autrefois*, París, 1908, pp. 203-246³; J. Tiersot, *Gluck*, París, 1909, y sobre todo J. G. Prod'homme, *Gluck*, París, 1948. Sobre *Orphée*, consúltese la obra de L. de La Laurencie, «*Orphée*» de Gluck, *étude et analyse*, París, 1932. No olvidemos las opiniones de dos compositores: H. Berlioz, *A travers chants*, París, 1862, reed. París, 1971, y Cl. Debussy, *M. Croche anti-dilettante*, París, 1921, reed., París, 1971⁴.

Opuesto a Gluck, Niccolò Piccini parece propiciar un nuevo auge de la ópera seria. La querella entre gluckistas y piccinistas ha sido estudiada por A. Gastoué, M. Piccini et ses opéras à Paris, *NA*, XIII/1936, pp. 52-54, y Julian Rushton, Iphigénie en Tauride: the operas of Gluck and Piccini, *ML*, LIII/1972, pp. 411-430. A su vez Sacchini compitió con Piccini y triunfó con su ópera *Didon* (véase J. G. Prod'homme, Un musicien napolitain à la cour de Louis XIV, les dernières années de Sacchini, *Le Ménestrel*, LXXXVII/1925, pp. 505-517, y E. A. Thierstein, *Five french operas of Sacchini*, tesis, Univ. de Cincinnati, 1974).

b) *La ópera italiana*.—El libretista Metastasio propuso en Italia una concepción de la ópera que podría aproximarse a la de Gluck. Sus libretos fueron puestos en música especialmente por Jommelli, Hasse y Traetta. Además de las antiguas obras que siempre sirven como referencia (H. Kretzschmar, *Geschichte der Oper*, Leipzig, 1919; H. Abert, *Jommelli als Opernkomponist*, Halle, 1908; C. Mennicke, J. A. Hasse, *SiMG*, V/1903-1904, pp. 230-244 y 469-475), H. Bloch resalta el cometido de Traetta, llamado el «Gluck italiano», en T. Traetta's contribution to the reform of Italian Opern, *CHM*, III, Florencia, 1963, pp. 5-13. D. Heartz, en Hasse, Galuppi and Metastase, *Venezia e il melodramma nel settecento*, textos recopilados por M. T. Muraro, Venecia, 1978, pp. 309-339, estudia la renovación que experimenta la ópera seria a mediados del siglo XVIII. Esta misma recopilación incluye varios artículos sobre Metastasio (pp. 341 a 406). Finalmente, W. Vetter en *Italianische Opernkomponisten um G. Ch. Wagenseil*, *Festschrift F. Blume*, Kassel, 1963, pp. 363-374, examina el tratamiento que hacen de la *Olimpiade* de Metastasio diversos compositores (Bernasconi, Anfossi, Galuppi) y R. Monelle, en *Recitative and dramaturgy in the drama per musica*, *ML*, LIX/1978, pp. 245-267, analiza el *Artaserse* de Hasse.

c) *La ópera cómica francesa*.—Este género conoce, hasta finales del siglo XVIII, un gran auge, ilustrado por los nombres de Favart, Delaunay, Grétry, Gaveaux, Berton, Monsigny, Devienne, Philidor... Los documentos de la época nos informan sobre la ópera cómica: publicaciones (por ejemplo, el *Calendrier historique et chronologique des théâtres*, seguido de los *Spectacles de Paris*, 1753-1793, NB, Yf 1794), memorias y cartas (Ch. S. Favart, *Mémoires et correspondances*, París, 1908, BN, X, 2044, vol. I solamente); A. E. M. Grétry, *Mémoires our Essais sur la musique*, 3 vols., París, 1797, reed. Bärenreiter, Kassel, 1970), o incluso estudios (A. G. Contant d'Orville, *Histoire de l'opéra bouffon*, Amsterdam/París, 1768, 2 vols., BN, 8° 5074). Más próximos a nosotros, podemos citar los trabajos de A. Pougin, *Monsigny et son temps*, París, 1908, y G. Cucuel, *Les créateurs de l'opéra-comique*, París, 1914, G. Bonnet, en *Philidor et l'évolution de la musique française au XVIII^e siècle*, París, 1921,

³ Edición en castellano: Ricordi Americana, «Músicos de antaño», Buenos Aires, varias ediciones.

⁴ Edición española: Alianza Música, Madrid, 1987.

trata en el capítulo III el nacimiento de la ópera cómica, y en el capítulo IV la obra de Philidor. E. Genest, en *L'opéra-comique connu et inconnu*, París, 1925, incluye un importante índice de títulos de óperas y una bibliografía de obras antiguas con las anotaciones de la BN. L. Dufrance presenta un detallado estudio de las óperas cómicas de Gossec (*Gossec, sa vie, ses oeuvres*, París, 1927, pp. 215-221), mientras que el origen del género fue abordado por Donald J. Grout en su tesis *The origin of the opera comique*, Harvard, 1939.

Sobre la comedia italiana y los espectáculos de feria, puede consultarse J. A. Julien (llamado Desboulmiers), *Histoire anecdotique et raisonnée du théâtre italien*, 7 vols., París, 1769 (Cons., X, 1326, 1-7). G. Cucuel, en *Notes sur la Comédie italienne de 1717 à 1789*, *SIMG*, XV/1913-1914, pp. 154-166, reconstruye la historia de la comedia basándose en los registros de cuentas que se conservan.

d) *El Singspiel germánico*.—En Alemania se desarrolla el *Singspiel*, muy influido por la ópera cómica francesa. J. A. Hiller fue el promotor de este género, que abordaron Gluck y G. A. Benda, también autor de melodramas. Fritz Brückner, en *Georg Benda und das deutsche Singspiel*, *SIMG*, V, 1903-1904, pp. 571-621, tras un recorrido histórico de los orígenes del *Singspiel*, trata con claridad los diferentes géneros abordados por Benda; sobre el melodrama se pueden consultar los trabajos de J. Van der Veen, *Le mélodrame musical de Rousseau au romantisme. Ses aspects historiques et stylistiques*, La Haya, 1955, y de E. Vogl Garrett, *Georg Benda, the pioneer of the melodrama, Mélanges K. Geiringer*, Londres, 1970, pp. 236-242, donde se estudia el estilo orquestal de Benda y su influencia en Mozart, Beethoven, Weber y Schubert. Finalmente citemos la gran monografía establecida por Vl. Helfert sobre *G. Benda*, Brno, 1929, 2 vols., en checo.

El oratorio

En la segunda mitad del siglo XVIII el oratorio alemán experimenta un gran desarrollo, especialmente en medios protestantes. Se caracteriza por la búsqueda de una expresión dramática. C. H. Graun, C. Ph. E. Bach y J. H. Rolle son sus representantes entre 1770 y 1790. También en Francia se produce un renacimiento del género: M. A. Desaugiers, Mondonville, Gossec, Riegel y Philidor introducen en el oratorio sus gusto por el color orquestal y anuncian las grandes sobras de Le Sueur. En Italia, Jommelli, Porpora, Hasse, Galuppi y Sacchini colocan el aria en un lugar preponderante, en detrimento del coro. Las obras de referencia siguen siendo las de Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig, 1911, y G. Massenkeil, *Das Oratorium*, Colonia, 1970, col. «Das Musikwerk», n.º 37 (recopilación de ejemplos musicales). Hay que completarlas con el importante trabajo de Donald H. Foster, *The oratorio in Paris in the 18th century*, *AcM*, XLVII/1975, pp. 67-133, que realiza un amplio estudio de la producción francesa de la época. Por el contrario, Hortense Morissette, en su tesis *L'oratorio français des origines à G. Migot* (Univ. de Montreal, 1970) prescinde casi por completo del siglo XVIII. Para los países germánicos, consúltense W. Müller, *J. A. Hasse als Kirchenkomponist*, Leipzig, 1911, obra que contiene un catálogo temático, y también L. Kamienski, *Die Oratorien von J. A. Hasse*,

Leipzig, 1912, que plantea un estudio histórico de cada obra, seguido de un análisis estilístico acompañado de numerosos ejemplares musicales.

La sinfonía

Surgida de la obertura, la sinfonía se desarrolla a mediados del siglo XVIII, favoreciéndose del interés hacia la orquesta despertado por los conciertos públicos y por el gusto hacia una forma simple fundada en la homofonía. Muchos musicólogos han estudiado la orquesta en la segunda mitad del siglo XVIII en coincidencia con el auge del concierto público. Entre ellos, podemos citar: E. Borrel, *L'orchestre du Concert spirituel et celui de l'Opéra de Paris de 1751 à 1800 d'après les Spectacles de Paris, Mélanges P. M. Masson*, t. II, París, 1955, pp. 9-15; G. Cucuel, *Etudes sur un orchestre au XVIII^e siècle. L'instrumentation chez les Symphonistes de La Pouplinière*, París, 1913; C. Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, Leipzig, 1906; Adam Carse, *The orchestration in 18th century*, Cambridge, 1950. También aparecen observaciones interesantes sobre la orquesta en los estudios dedicados al concierto: Humphrey Burton, *Les Académies de Musique en France au XVIII^e siècle, RdM*, XXXVII/1955, pp. 122-147. No hay que olvidar una obra como *Histoire du Concert spirituel*, de Constant Pierre (1900), a pesar de su antigüedad; su edición reciente (París, 1974) ha sido aumentada y posee un índice muy detallado.

A partir de 1750 pierde vigor el bajo continuo; aunque excluido de las partituras, aún permanece vigente hasta finales del siglo XVIII: sabemos, por ejemplo, que durante su primer viaje a Londres, en 1791, Haydn dirigió una de sus sinfonías desde el pianoforte. En la Opera de París, el clavecín fue suprimido oficialmente en 1777.

Varias obras de carácter general tratan la sinfonía entre los años 1750 y 1775: K. Nef, *Gebichte der Sinfonie und Suite*, Leipzig, 1921; Robert Sondheim, *Die Theorie der Sinfonie*, Leipzig, 1925; L. Hoffmann-Erbrecht, *Die Sinfonie*, Colonia, 1957, col. «Das Musikwerk» (recopilación de ejemplos musicales) y A. Carse, *18th Century Symphonies, a short history*, Londres, 1951.

Cuando el musicólogo se encuentra con problemas de atribución o localización de manuscritos y ediciones antiguas, puede consultar el catálogo establecido por Jean Larue, que reagrupa varios millares de sinfonías del siglo XVIII en clasificación alfabética de autores y en clasificación temática, formada a partir del incipit de la parte del primer violín anotada por letras (véase J. Larue, *A union thematic catalogue of the 18th century symphonies, FAM*, VI/1959, pp. 18-20).

Para conseguir mayores precisiones hay que estudiar el género sinfonía en cuatro centros principales: Italia, Viena, Mannheim y París. En Italia componen sinfonías Sammartini, el padre Martini y Boccherini; su aportación ha sido analizada por R. Sondheim, G. B. Sammartini, *ZfMw*, III/1920, pp. 83-110; Bathia Churgin, *The symphonies of Sammartini* (tesis, Harvard, 1963) y Howard Brovsky, *The symphonies of Padre Martini, MQ*, LI/1965, pp. 649-673.

Los sinfonistas austríacos ampliaron el plan italiano de tres a cuatro movimientos e hicieron preceder al allegro inicial de una introducción lenta. Practicaron a menudo en la sinfonía el estilo «divertimento» tan típico de la música vienesa. Esta Escuela ha sido objeto de trabajos por parte de Guido Adler en los *DTÖ*, XV/2,

pp. IX/XIII y pp. XV/XXVI. Puede encontrarse información también en la introducción de los catálogos temáticos recientemente establecidos para varios sinfonistas de este centro: H. Scholz-Michelitsch, *Das Orchester- und Kammermusikwerk von G. Ch. Wagenseil. Thematischer Katalog*, Viena, 1972; G. R. Hill, *A thematic catalog of the instrumental music of F. L. Gassman*, Hackensack (Nueva Jersey), 1976; A. Peter Brown, *Carlo d'Ordóñez, 1734-1786, a thematic catalog*, Detroit, 1978.

En Mannheim, J. V. Stamitz utiliza el plan entonces en voga en Viena, pero aporta a la sinfonía una profunda originalidad al aplicar a la orquesta la dinámica hasta entonces reservada a los solistas y al desarrollar el procedimiento del *crescendo*. Los primeros trabajos sobre la escuela de Mannheim han sido llevados a cabo por H. Riemann en sus introducciones a las ediciones de los *DTB*, III/1, 1902, pp. IX-XXX; VII/2, 1906, pp. XV-XXIV; VIII/2, 1907, p. VII s. Por su parte, P. Gradenwitz ha estudiado la vida de Stamitz en *J. Stamitz, I. Das Leben*, Brno/Praga (BN, 4.º Vm 47-8). Pero la primera obra de conjunto sobre el compositor sigue siendo la de Eugen K. Wolf, *The symphonies of J. Stamitz, a study in the formation of the classic style*, La Haya, Boston, 1981. Presenta aquí el autor una biografía de Stamitz que tiene en cuenta las recientes investigaciones llevadas a cabo en Praga, y propone una clasificación cronológica de las sinfonías seguida de un estudio estilístico y de un catálogo temático. Sobre la cuestión del desarrollo puede consultarse H. R. Dürrenmatt, *Die Durchführung bei Stamitz*, Berna, 1969, y para la dinámica, Alfred Heuss, *Über die Dynamik der Mannheimer Schule, Festschrift Riemann*, Leipzig, 1909, pp. 433-455; Id., *Die Dynamik der Mannheimer Schule, ZfMus*, II/1919-1920, pp. 44-54; y D. Patier, *La dynamique musicale au XVIII^e siècle*, tesis, Lille/París, 1983. Algunos discípulos de Stamitz han sido objeto de estudios o monografías: W. Gässler, *Die Sinfonien von Fr. X. Richter*, tesis, Munich, 1941; P. Vit, *Kompositionsprinzipien der Sinfonien des Anton Fils, SPFFBU*, 1972, pp. 43-52; B. S. Carrow, *The relationship between the Mannheim School and the music of Franz Beck, Henri Blanchard and Pierre Gaveaux*, tesis, Universidad de Nueva York, 1956; R. Sondheimer, *Die Sinfonien Franz Becks, ZfMus*, IV/1922, pp. 323-351 y 449-484; R. Würtz, *Ignaz Fränzl, ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Mannheim*, Maguncia, 1970.

En Francia, la sinfonía era muy apreciada tanto en el marco del Concierto espiritual como en las mansiones de los mecenas del tipo de M. de La Pouplinière (véase G. Cucuel, *Etudes sur un orchestre au XVIII^e siècle. L'instrumentation chez les symphonistes de La Pouplinière*, París, 1913). Como centro importante de la edición musical, París acoge numerosos artistas extranjeros y la influencia de la escuela de Mannheim resulta sensible en compositores como F. Martin, Gossec o Le Duc. Pero hay un rasgo específicamente francés en el gusto por la sinfonía concertante, que no dejará de afirmarse hasta finales del siglo XVIII. La obra fundamental de consulta en este sentido sigue siendo la de Barry Brook, *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, tesis, París, 1959, 3 vols. Sobre Gossec puede leerse también el estudio de L. Dufrane ya citado (*Gossec, sa vie...*), pp. 221-234, y de J. G. Prod'homme, *Fr. Gossec, la vie, l'oeuvre, l'homme et l'artiste*, París, 1947, en especial pp. 52-56. Para la instrumentación en Gossec hay que acudir a la tesis de R. J. Macdonald, *Fr. J. Gossec and French instrumental music in the 2nd half of the 18th century*, Universidad de Michigan, 1968, así como a la ya antigua obra de G. Cucuel, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII^e siècle*, tesis, París, 1913.

La música de cámara

La moda de la sonata en dúo no se interrumpe a mediados del siglo XVIII, pero se modifica el equilibrio entre los intérpretes al desaparecer el bajo continuo, con lo que la parte del teclado cobra incluso primacía a costa del violín. Los franceses Guillemain, el abate Le Fils, Gaviniès, Guénin; los italianos Somis, Pugnani, Nardini; los alemanes Abel, J. Ch. y C. Ph. E. Bach, componen sonatas desarrollando el virtuosismo instrumental y adoptando un estilo galante que lleva a menudo la marca del manierismo de Mannheim. Hay numerosos trabajos dedicados a sus obras. Entre los estudios de carácter general podemos citar: H. Mersmann, *Die Kammermusik*, Leipzig, 1930 y 1933; A. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, Berlín, 1923, reed. 1966. Si queremos realizar un examen por escuelas nacionales, podemos acudir a las obras siguientes. Para Francia, la obra fundamental de L. de La Laurencie, *L'Ecole française de violon de Lully à Viotti*, París, 1922, reed. 1971; y la tesis de S. Milliot, *Le violoncelle en France au XVIII^e siècle*, Lille/París, 1981. Para Inglaterra: E. H. Meyer, *English chamber music*, Londres, 1946. Para Italia: M. Th. Bouquet, *Musique et musiciens à Turin de 1648 à 1775*, Turín, 1968, y C. Pfäfflin, *Pietro Nardini, sein Werke und Leben*, Stuttgart, 1930 y 1936. Para Alemania: E. F. Schmid, *C. Ph. E. Bach und seine Kammermusik*, Kassel, 1931. W. S. Newman aborda el estudio de la evolución de la forma sonata en *The Sonata in the Baroque era*, Chapel Hill, 1959, y *The Sonata in the classic era*, Chapel Hill, 1963, 3/1983; y, más recientemente, Ch. Rosen, *Sonata forms*, Nueva York, Londres que presenta enfoques totalmente nuevos que rompen con los métodos de análisis heredados del siglo XIX.

Paralelamente se produce el nacimiento de un nuevo género, surgido de la sonata a cuatro: el cuarteto de cuerda, cuyos primeros ejemplos se encuentran en las recopilaciones de Gossec (op. XIII a XV, 1769-1772), Boccherini (op. I, 1761) y Haydn (cuartetos op. I a III, aunque de dudosa autenticidad, y op. IX, 1769-1770). El estudio de los orígenes del género lo ha llevado a cabo L. Finscher en *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*, Kassel, 1974. Puede consultarse también M. Pincherle, On the origins of the String Quartet, *MQ*, XV/1929, pp. 77-87, y U. Lehmann, *Deutsches und Italienisches Wesen in der Vorgeschichte des klassischen Streichquartetts*, Würzburg, 1939. El cuarteto en Francia ha sido objeto de dos tesis, la de R. J. Macdonald, *F. J. Gossec and French instrumental music in the 2nd half of the 18th century*, Univ. de Michigan, 1968, y la de D. Klein, *Le quatuor à cordes français au XVIII^e siècle*, París, 1970. Finalmente, para profundizar en las cuestiones de estilo, acúdase al importante estudio de Ch. Rosen, *Le style classique, Haydn, Mozart, Beethoven*, trad. fran., París, 1978 [trad. esp., Alianza Editorial, Madrid, 1987].

Dominique PATIER

III. LA GENERACIÓN DE HAYDN Y MOZART

Haydn y Mozart

N.B. Con excepción de estos grandes nombres, nos ha parecido imposible —además de inútil— reseñar aquí las monografías dedicadas a los compositores, incluso los más importantes: para este tipo de búsqueda puede acudir a la bibliografía de la *NOHM*, VII (op. cit.: cf. *supra*, p. 243) y a las que acompañan los artícu-

los de *MGG* y *New Grove*. Por el contrario sí se indican a continuación las ediciones musicales modernas y los estudios particulares, en las rúbricas dedicadas a los diferentes géneros. En cuanto a las fuentes musicales impresas (ediciones del siglo XVIII), aparecen reseñadas en los volúmenes de la serie A I del *RISM*.

Reconocido por sus contemporáneos como el compositor vivo más grande, para caer en el olvido más completo durante el siglo XIX, J. Haydn ha sido redescubierto no hace mucho y la investigación «haydiana» no ha empezado de veras hasta después del centenario de 1932. Esta investigación es difícil debido a la extrema dispersión de las fuentes y a la existencia de numerosos problemas de autenticidad. A este tema han sido dedicados los primeros trabajos, aún fundamentales, de J. P. Larsen, *Die Haydn-Überlieferung* (Copenhague, 1939) y *Drei Haydn Kataloge in Faksimile* (*ibid.*, 1941; Nueva York, 2/1979).

Disponemos hoy día de algunos documentos esenciales: el catálogo temático ha sido publicado por A. Van Hoboken, *Joseph Haydn: Thematisches-bibliographisches Werkverzeichnis*, 3 vols. (Maguncia, 1957-1978); la correspondencia ha sido objeto de dos ediciones, una en traducción inglesa, por H. C. R. Landon (Londres, 1959), otra en idioma original, por D. Bartha (Kassel, 1965) [estas dos ediciones no permiten doble utilización: cf. recensión de V. Gotwals en *Notes*, XXIII/4 (1967), pp. 722-725]; la iconografía ha sido publicada por L. Somfai, *Joseph Haydn: sein Leben in zeitgenössischen Bildern* (Budapest y Kassel, 1966). Después de dos tentativas interrumpidas, la segunda tras 10 vols. (Leipzig, 1907-1933) y la segunda después de cuatro (Boston y Viena, 1950-1951), la edición de las *Obras completas* se está llevando a cabo en estos momentos al cuidado del Joseph Haydn Institut de Colonia: *Joseph Haydn Werke [JHW]* (Munich, 1958- ; 50 vols. ya aparecidos; están previstos alrededor de 100).

A pesar de esta abundante documentación, que completa el monumental estudio en 5 vols. de H. C. R. Landon, *Joseph Haydn: Chronicle and Works* (Londres, 1976-1980), no disponemos aún de ninguna biografía «interpretativa», según los términos de J. Webster, Prospects for Haydn Biography after Landon, en *The Musical Quarterly*, 68 (1982), pp. 476-495. De todas formas, hay obras que pueden ser de gran utilidad: K. Geiringer, *Haydn: a Creative Life in Music* (Nueva York, 1946: Berkeley, 3/1982); del mismo autor, *Joseph Haydn*, en alemán (Maguncia, 1959) [trad. fran. puesta al día: *Joseph Haydn* (París, 1984)]; R. Hugues, *Haydn* (Londres, 1950, 5/1975); finalmente, el excelente artículo de J. P. Larsen en el *New Grove*, que destaca además por la precisión y claridad del catálogo de obras (debido a G. Feder) y por la calidad de la bibliografía (ed. puesta al día, con índice, en 1 vol.: Londres, 1982). Se espera la edición de la obra de M. Vignal (París).

A. P. Brown, J. T. Bertenstock y C. V. Brown consignan la bibliografía en Joseph Haydn in Literature: a Bibliography, *Haydn Studien*, III/3-4 (1974). Hay dos publicaciones periódicas dedicadas al compositor: *The Haydn Yearbook* (Filadelfia, desde 1962) y *Haydn Studien* (Munich, desde 1965). El estado actual de las investigaciones ha sido expuesto por J. P. Larsen, A survey of the Development of Haydn Research: Solved and Unsolved Problems, en *Haydn Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington DC, 1975*, ed. de J. P. Larsen, H. Serwer y J. Webster (Nueva York, 1981), pp. 14-25 (por lo demás, el conjunto de las actas de este coloquio es indispensable para conocer con precisión el estado actual de las investigaciones sobre J. Haydn).

Al contrario que J. Haydn, Mozart, que no era demasiado conocido en vida, fue «descubierto» a partir del siglo XIX (cf. A. H. King, *Mozart in Retrospect* [Londres, 1955, 3/1970]). La activísima investigación «mozartiana» se apoya, por lo tanto, en una tradición ya antigua, cuyos resultados son considerables.

El catálogo temático fue publicado por L. von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts* (Leipzig, 1862); hasta el momento la última edición es la sexta (Wiesbaden, 1964), corregida y con suplementos en *Mjb* 1971-1972, pp. 342-401. La correspondencia ha sido publicada en 7 vols. por W. A. Bauer, O. E. Deutsch y J. H. Eibl (Kassel, 1962-1975), compl. en *Mjb* 1968-1970, pp. 211-241 [hay traducciones (incompletas): en inglés, de E. Anderson (Londres, 1938, 2/1966), en francés, de H. de Curzon (París, 1928, reimp. 1983)]. O. E. Deutsch es autor de una biografía documental: *Mozart: die Dokumente seines Lebens* (Kassel, 1961, supl. 1978) y de un libro de iconografía mozartiana, *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern* (Kassel, 1961). Las *Obras completas* han sido publicadas en 67 vols. desde el siglo XIX (Leipzig, 1867-1905). Está en curso una nueva edición, *W. A. Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA]*, al cuidado de la Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg (Kassel, 1955- ; 100 vols. ya aparecidos; están previstos 120).

Entre las numerosísimas biografías, hay dos que siguen siendo básicas: H. Abert, *W. A. Mozart* (Leipzig, 1919-1921, 3/1955-1966, con índice), refundición de la biografía de O. Jahn (Leipzig, 1856, 4/1905-1907), y T. de Wyzewa y G. de Saint-Foix, *Wolfgang Amadée Mozart: sa vie musicale et son oeuvre* (París, 1912-1946; reimp. París, 1978). De más modestas dimensiones, la obra de A. Einstein, *Mozart: his Character, his Work* (Nueva York, 1945) [trad. fran.: *Mozart, l'homme et l'oeuvre* (París, 1954)], aporta enfoques subjetivos pero penetrantes sobre la personalidad creativa y la obra, aspecto que no encontraremos en el *Wolfgang Amadeus Mozart* de J. y B. Massin (París, 1959, 2/1971), de interés sobre todo biográfico. Resultará muy provechosa la lectura del artículo de *MGG* de Fr. Blume *et al.*, y el del *New Grove*, de S. Sadie (hay una edición puesta al día, en 1 vol., con índice: Londres, 1982). Finalmente, hay que añadir a estas biografías dos obras colectivas de gran interés: *The Mozart Companion*, ed. de H. C. R. Landon y D. Mitchell (Londres, 1956) [trad. fran.: *Initiation à Mozart* (París, 1959)] y *The Creative World of Mozart*, ed. de P. H. Lang (Nueva York, 1963).

La bibliografía mozartiana establecida por R. Angermüller y O. Schneider, *Mozart-Bibliographie (bis 1970)*, *Mjb* 1975, ha sido objeto de dos suplementos por parte de los autores mismos: 1971-1975, con compl. hasta 1970 (Kassel, 1978); 1976-1980, con compl. hasta 1975 (*ibid.*, 1983). Hay una publicación periódica dedicada a Mozart desde 1950: *Mozart-Jahrbuch [Mjb]*.

Música instrumental

La musical instrumental experimenta durante el último tercio del siglo XVIII un auge sin precedentes. Sus hábitos son diversos: conciertos públicos y semipúblicos, salones aristocráticos y burgueses, cortes reales y principescas, e incluso algunos monasterios (especialmente en Austria y sur de Alemania); también son variados los intérpretes: profesionales, semiprofesionales, aficionados. El gran número de

fuentes actuales y su dispersión (en copias manuscritas y en ediciones impresas) reflejan en buena medida lo amplio de la difusión, favorecida por el progreso del comercio y por los frecuentes viajes de los músicos por toda Europa. Esta circulación de la música es un factor importante de «internacionalización» del estilo musical; aunque la ópera presenta aún trazos nacionales muy marcados, los géneros, formas y estilos instrumentales se diferencian relativamente poco de un país a otro: el estilo clásico es esencialmente instrumental y cosmopolita.

París, como hemos visto ya, cumple un cometido esencial en el campo de la difusión; pero el principal ámbito de creación, a partir de finales de la década de 1760, es Viena, a la que es costumbre asociar a Haydn y Mozart, aunque este último no se estableció allí hasta 1781, y el primero tan sólo en 1790.

Para una visión de conjunto de la música instrumental, podemos consultar, además de las obras citadas más arriba (pp. 243-245), el estudio de W. Fischer, *Instrumentalmusik von 1750-1828* en *Handbuch der Musikgeschichte*, ed. de G. Adler (Frankfurt, 1924), pp. 717-756.

a) *Música orquestal*.—Numerosas y muy dispersas, a menudo divergentes en título y atribución de obras, las fuentes (manuscritas e impresas) han sido repertoriadas en dos catálogos temáticos inéditos (sinfonías y conciertos del siglo XVIII) establecidos por J. LaRue: cf. sus dos breves artículos en *Fontes Artis Musicae*, VI (1959), pp. 18-20, y VII (1960), pp. 64-66. Una bibliografía de conjunto sobre la música orquestal ha sido establecida por G. R. Hill, *A Preliminary Checklist of Research on the Classic Symphony and Concerto... (excluding Haydn and Mozart)* (Hackensack, NJ, 1970).

Sobre la orquesta misma (composición, efectivos, dirección) podemos leer el estudio de A. Carse, *The Orchestra in the XVIIIth Century* (Londres, 1940) y la reciente puntualización de N. Zaslav, *Toward the Revival of Classical Orchestra*, en *PRMA*, 103 (1976-1977), pp. 158-187, que precisa las diferentes disposiciones de la orquesta, trata de la difícil cuestión de la presencia o ausencia del continuo e indica los efectivos de 79 orquestas europeas entre 1774 y 1796. El único estudio de conjunto dedicado a la orquestación es el de A. Carse, *The History of Orchestration* (Londres, 1925); en cuanto a la Francia de la Revolución al Imperio, disponemos de la obra de D. Charlton, *Orchestration and Orchestral Practice in Paris, 1789-1810* (tesis, Univ. de Cambridge, 1973).

El principal género orquestal es la sinfonía. Para un primer enfoque y una clara exposición de los problemas relativos a fuentes, podemos leer el artículo de J. LaRue, *Symphony*, I, en el *New Grove*. Las sinfonías de J. Haydn (ca 1758-1795) dominan ampliamente toda la producción contemporánea y en buena medida resumen su evolución; al mismo tiempo, y mejor que cualquier otro género (con excepción del cuarteto de cuerda), permiten la comprensión del desarrollo artístico de Haydn con continuidad. El estudio fundamental es, en este caso, el de H. C. R. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn* (Londres, 1955; supl.: Londres, 1961), libro al que hay que añadir, del mismo autor, los prefacios a los volúmenes de su edición crítica, así como los comentarios, de diversos autores, que acompañan a cada volumen de sinfonías en la edición en curso de las *JHW* (sobre estas dos ediciones, cf. *infra*). No disponemos de ninguna obra equivalente sobre las sinfonías de Mozart

(1764-1788): el libro de G. de Saint-Foix, *Les symphonies de Mozart* (París, 1932, 2/1948) resulta decepcionante, sobre todo por la ausencia de auténticos análisis. Por el contrario resultará provechoso el breve pero penetrante estudio de J. P. Larsen, *Les symphonies*, de *Initiation à Mozart (op. cit.)*, pp. 206-257 (*Mozart Companion*). Para cada una de las sinfonías puede acudirirse a los prefacios y comentarios de la *NMA* (cf. *infra*).

Los nombres de J. Haydn y de Mozart nos han eclipsado los de sus contemporáneos, muchos de los cuales gozaron en su época de gran celebridad, tanto en el género sinfónico como en el conjunto de la música del período. Poco a poco van saliendo de la penumbra, principalmente gracias a los trabajos de la musicología americana, compositores y centros de creación cuya importancia histórica es aún difícil de valorar. En primer lugar están los contemporáneos «vieneses» de J. Haydn y de Mozart: F. L. Gassmann, estudiado por G. Hill, *The Symphonies of F. L. Gassmann* (tesis, Univ. de Nueva York, 1975), que también ha publicado el catálogo temático de sus obras instrumentales (Hackensack, NJ, 1976); C. d'Ordóñez, cuyas sinfonías han sido presentadas por A. P. Brown como prefacio a su edición, vol. B/IV de la serie *The Symphony 1720-1840* (cf. *infra*) [cat. temático establecido por el mismo autor (Detroit, 1978)]; J. Vaňhal: cf. P. Bryan, *The Symphonies of Johann Vanhal* (tesis, Univ. de Michigan, 1956); I. Hofmann: cf. V. Kreiner, *L. H. als Sinfoniker* (tesis, Univ. de Viena, 1958); C. Ditters von Dittersdorf: cf. M. Grave, *Dittersdorf's First Movements Form as Measure of his Symphonic Development* (tesis, Univ. de Nueva York, 1977; con cat. tem.); M. Haydn.—Italia, cuyo papel fue esencial en la formación y la primitiva historia de la sinfonía apenas contribuyó a su desarrollo después de 1760, con excepción de la obra de G. Pugnani y de dos compositores establecidos en España, G. Brunetti y L. Boccherini.—Los principales representantes de la «segunda generación» de Mannheim también han sido objeto de estudios: C. Cannabich por J. K. Wolf (tesis, Univ. de Nueva York, 1968); C. Stamitz, por F. C. Kaiser (con cat. tem. de las obras orq.: tesis, Univ. de Marburg, 1962); E. Eichner, por M. Reissinger (Wiesbaden, 1970); C. Toeschi, por R. Münster (tesis, Univ. de Munich, 1956).

Sobre la sinfonía en Francia disponemos del estudio de B. S. Brook, *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle* (París, 1962; con cat. tem.), a la que habría que añadir R. Macdonald, *F.-J. Gossec and French Instrumental Music* (tesis, Univ. de Michigan, 1968).—La sinfonía en Inglaterra ha sido objeto de estudio por parte de C. L. Cudworth, *The English Symphonies of the Eighteenth Century*, en *PRMA*, 78 (1951-1952), pp. 31-51, que ha publicado también el correspondiente catálogo temático (Londres, 1953); las sinfonías de J. C. Bach han sido estudiadas por F. Tutenberg, *Die Sinfonik J. C. Bachs* (Wolfenbüttel, 1928).—Hay tres artículos que nos informan sobre la sinfonía en Polonia: H. Opieński, *La symphonie polonaise au XVIII^e siècle*, en *Revue de Musicologie*, XVIII (1934), pp. 193-196; J. Węrowski, *La musique symphonique polonaise du XVIII^e siècle*, en *Musica Antiqua Europea Orientalis*, ed. de Z. Lissa (Varsovia, 1966), pp. 334-353; G. Abraham, *Some Eighteenth Century Polish Symphonies*, en *Studies in Eighteenth Century Music. A tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday*, ed. de H. C. R. Landon (Londres, 1970), pp. 13-22.—Finalmente, la sinfonía en Rusia ha sido estudiada por E. Vassilides, *Overture and Symphony in Eighteenth Century Russia* (tesis, Univ. de Nueva York, 1977).

Género muy cercano, específicamente al concierto público, y que experimentó

un rápido e inmenso éxito en París más o menos a partir de 1770, la sinfonía concertante fue cultivada sobre todo por los compositores franceses y los de Mannheim. B. S. Brook lo estudia en *La symphonie française (op. cit.)* y, desde un punto de vista más específicamente sociológico, en *The Symphonie Concertante: its Musical and Sociological Bases*, en *IRASM*, VI (1975) pp. 9-28; del mismo autor, puede leerse una reciente puntualización en el *New Grove*.

Ediciones.—Las sinfonías de J. Haydn han sido objeto de una edición crítica en 12 vols. por H. C. R. Landon (Viena, 1963-1968); además, se encuentran en curso de publicación en los *JHW* (serie I). Las sinfonías de Mozart figuran en la *NMA* (serie IV/11). H. Riemann publicó algunas sinfonías de Mannheim en los *DTB*, Jg. 3/1 (con cat. tem.), 7/2 y 8/2. Los *DTÖ* incluyen sinfonías de M. Haydn, en edición de L. H. Perger (vol. XXIX, Jg. 14/2, con cat. tem. de las obras instr.) y de K. Ditters von Dittersdorff, en edición de V. Luithlen (vol. LXXXI, Jg. 43/2). Seis sinfonías y dos sinfonías concertantes han sido objeto de publicación por parte de B. S. Brook en *La symphonie française (op. cit.)*, vol. III. En estos momentos se encuentra en curso de publicación una inmensa antología dirigida por B. S. Brook, *The Symphony 1720-1840* (Nueva York, desde 1979), que da a conocer unas 500 partituras de obras generalmente no publicadas antes; cada uno de los 60 vols. (organizado en seis series, por países o zonas geográficas) incluye una sustanciosa introducción e índice temático de todas las sinfonías conocidas de cada compositor, además de una bibliografía.

No hay ninguna obra de conjunto relativa al concierto en la época clásica: puede acudir a las páginas dedicadas a este período en los ya antiguos libros de H. Engel, *Das Instrumentalkonzert* (Leipzig, 1932) y de A. Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart* (Leipzig, 1905, 2/1927). Los conciertos de Mozart dejan en la sombra toda la producción contemporánea, sobre todo esa serie de obras maestras constituida por los 23 conciertos para piano y han motivado una abundante literatura de muy desigual nivel cualitativo. La mejor visión de conjunto aparece en la *Initiation à Mozart (op. cit.: Mozart Companion)*, en los escritos de F. Blume, *Les conciertos: 1. Leurs sources*, pp. 258-298, y H. C. R. Landon, *Les conciertos: 2. Leur origine et leur évolution du point de vue musical*, pp. 299-356 (con bibliografía hasta 1955). Sobre los conciertos para piano puede leerse con gran provecho el ya antiguo estudio de F. Blume, *Die formgeschichtliche Stellung der Klaviertkonzerte Mozarts*, en *Mfb* 1924, pp. 81-107. Las obras de C. Girdlestone, *W. A. Mozart et ses concertos pour piano* (París, 1939, 2/1953) y de A. Hutchings, *A Companion to Mozart's Piano Concertos* (Londres, 1948, 2/1950) contienen análisis demasiado débiles. No es éste el caso de las apasionantes páginas que dedica a estas obras D. F. Tovey en *The Classical Concerto*, en *Essays in Musical Analysis*, III (Londres, 1936) y, sobre todo, C. Rosen, en *Le style classique* (París, 1978), pp. 238-336.

El prodigioso logro que constituyen estos conciertos desde el punto de vista de la forma, especialmente en cada primer movimiento —especie de síntesis «sinfónica», compleja y siempre distinta, que combina el principio del ritornello, heredado del barroco, el de la «forma-sonata» y una cierta improvisación—, ha suscitado varios estudios recientes: H. Tischler, *A Structural Analysis of Mozart's Piano Concertos* (Nueva York, 1966); D. Forman, *Mozart's Concerto Form: the First Move-*

ments of the Piano Concertos (Londres, 1971); J. Ruile-Dronke, *Ritornell und Solo in Mozarts Klavierkonzerten* (Tutzing, 1978); R. D. Levin, *Improvisation and Musical Structure in the Mozart Concerti*, en *L'interprétation de la musique classique...* ([París], 1980), pp. 45-55.

Ediciones.—Los concertos de Mozart están incluidos en la *NMA* (serie V/14-15). Los concertos para violín y para violoncello de Haydn han sido publicados en las *JHW* (serie III). Para los demás compositores (en especial M. Haydn, C. Stamitz, J. C. Bach, K. Ditters von Dittersdorf) puede acudirse a la *NOHM*, VII (*op. cit.*).

b) Música para teclado.—Entre 1770 y 1780 el pianoforte sustituye progresivamente al clavecín (cf. A. G. Hess, *The Transition from Harpsichord to Piano*, en *The Galpin Society Journal*, VI [1953], pp. 75-95): a una nueva estética musical corresponde un nuevo instrumento, capaz sobre todo de realizar matizaciones. Es el instrumento por excelencia de los aficionados, a quienes están destinadas en su mayor parte las obras para teclado solo y lo esencial de la música de cámara con piano (así como numerosos arreglos); pero también permite cierto virtuosismo (por ejemplo, en el concerto). Mientras que su factura se encuentra en plena evolución, se configura poco a poco un estilo propio de pianoforte.

Podemos comenzar el estudio de la música para teclado con el artículo *Sonata, III: Classical*, de W. S. Newman, en el *New Grove*, y lo completaremos con la lectura de P. Radcliffe, *Keyboard Musica*, en *NOHM*, VII (*op. cit.*), pp. 574-610. Para un estudio en profundidad de la sonata, género principal para teclado, podemos acudir a la obra monumental de W. S. Newman, *The Sonata in the Classic Era* (Chapel Hill, 1963; Nueva York, 2/1972, 3/1983), que incluye una amplísima bibliografía.

Las obras para teclado de J. Haydn han sido objeto de un estudio, ya antiguo pero todavía esencial, de H. Abert, *Joseph Haydns Klavierwerke*, en *ZfMw*, II (1919-1920), pp. 553-573, y III (1920-1921), pp. 535-552, al que habría que añadir el breve estudio estilístico de C. Parrish, *Haydn and the Piano*, en *JAMS*, I/3 (1948), pp. 27-34, la obra de A. P. Brown, *The Ensemble and Keyboard Sonatas of Joseph Haydn* (tesis, Northwestern Univ., 1970), así como las seis comunicaciones relativas al teclado publicadas en los *Haydn Studies* (*op. cit.*). Sobre Mozart, léase N. Broder, *Mozart and the «Clavier»*, en *The Musical Quarterly*, XXVII (1941), pp. 422-432 [reproducido en *The Creative World...* (*op. cit.*), pp. 76-85], que se refiere a la definición del instrumento, H. Dennerlein, *Der unbekannte Mozart: die Welt seiner Klavierwerke* (Leipzig, 2/1955) y, desde luego, la obra de P. y E. Badura-Skoda, *Mozart-Interpretation* (Viena, 1957). Para los demás compositores, y en general para cualquier búsqueda bibliográfica, acúdase a la obra citada de Newman.

Ediciones.—Hay dos ediciones críticas de las sonatas para teclado de J. Haydn, ambas en tres volúmenes y tituladas *Sämtliche Klaviersonaten*: una es la de C. Landon (*Wiener Urtextausgabe*, Viena, 1964-1966); la otra ha sido establecida por G. Feder (Munich, 1972) y utiliza el texto de las *JHW* (serie XVIII: Munich, 1966-1970). Ambas ediciones difieren especialmente en lo que se refiere a número de sonatas (62 en la primera, 54 en la segunda) y en el orden de publicación adoptado; resultará útil confrontar sus prefacios y comentarios (G. Feder incluye una tabla de concordancia detallada en la relación de obras del *New Grove*). Las obras para piano de Mozart (sonatas y otras piezas, composiciones para dos pianos y para

piano a cuatro manos) aparecen en la *NMA* (serie IX/24-27); al no haber aparecido aún las sonatas, puede utilizarse la edición crítica de H. Herttrich (Munich, 1977). Para los demás compositores, puede acudirse a la *NOHM*, VII (*op. cit.*) y a la obra de Newman.

c) *Música de cámara*.—No tenemos una clara definición del sentido de «música de cámara» en la época clásica. El concepto alude a una compleja realidad, muy cambiante, de naturaleza al mismo tiempo sociológica y musical. Sus fronteras con la música para teclado, por una parte, y con la música orquestal por otra, no llegan a precisarse sino muy lentamente durante los años 1750-1780; esta imprecisión surge de nuevo en los términos utilizados en la época para designar los géneros y las formaciones instrumentales.

El fenómeno esencial que afecta a la música entre 1740 y 1770 es la progresiva desaparición del bajo continuo, por otra parte variable según los lugares y según los estilos, y muy difícil de seguir con precisión. «Liberado» de este cometido de acompañamiento, el instrumento de teclado, si permanece en la formación («música de cámara con teclado») se convierte en el instrumento principal; pero también resulta eliminado a veces, y esta exclusión marca el nacimiento de la música de cámara para cuerdas y/o viento. Sobre este tema léase el artículo de H. Heirig, *Das Klavier in der Kammermusik des 18. Jahrhunderts*, en *Die Musikforschung*, XXIII (1970) pp. 22-37.

Más o menos desde 1770, mientras que el pianoforte empieza a competir con el clavecín, se estabilizan un cierto número de formaciones instrumentales. Muy de moda entre los aficionados desde antes de 1750 y hasta los años 80 e incluso 90, sobre todo en París —cf. E. Reeser, *De Klaviersonate met vioolbegeleiding* (Rotterdam, 1939)— y Londres —cf. R. R. Kidd, *The emergence of chamber music with obligato keyboard in England*, en *AcM*, XLIV (1972), pp. 122-144—, la sonata para teclado acompañado, en la que los instrumentos acompañantes aparecen *ad libitum*, favorece el auge de la sonata para teclado solo; simultáneamente da lugar al nacimiento de cierto número de formaciones fijas en las que los instrumentistas, en adelante obligados, se convierten poco a poco, durante la década de 1780, en compañeros del teclado en pie de igualdad: conjunto piano y violín, trío con piano, cuarteto y quinteto con piano (más raros)...

También aparecen conjuntos estables en la música de cámara sin teclado, sobre todo en las cuerdas: sobre todo el cuarteto de cuerda, pero también el trío de cuerda, quinteto de cuerda (con dos violas o dos violoncellos)... Como demuestra J. Webster, *Towards a History of Viennese Chamber Music in the Early Classical Period*, en *JAMS*, XXVII (1974), pp. 212-247, en la música vienesa más o menos hasta 1780, la denominación general de *divertimento* suele designar cualquier formación instrumental no orquestal (los términos *partita*, *cassation*, *notturmo*, *sérénade* o *concertino* designan obras más «ligeras», pero no se refieren tampoco a una formación precisa): la obra de J. Haydn es buen ejemplo de esta imprecisión del vocabulario. Sólo después de 1780 aparecen como títulos de composiciones los términos *trío*, *cuarteto*, etc.: cada una de estas formaciones tiende a convertirse en un «género», cuyo nombre alude simplemente al número de partes. Desde entonces, el término *divertimento* adquiere un sentido mucho más restringido y suele designar, junto con los de *sérénade*, *cassation*, etc., obras de más «ligero» carácter:

música «de ocasión», de circunstancias, especialmente extendida en Austria y sur de Alemania, y cuyo lugar de ejecución (al aire libre o en el interior), estructura (generalmente cinco movimientos o más) y formación instrumental (cuerdas y/o vientos, de dos a diez instrumentos o más) son muy variables. A menudo nos encontramos aquí en la frontera, casi siempre indefinida, de la música orquestal.

Carecemos de obra de conjunto sobre la música de cámara. K. Geiringer, *The Rise of Chamber Music*, y G. Hausswald, *The Divertimento and Cognate Forms*, en *NOHM*, VII (*op. cit.*), pp. 515-573 y 503-514, recorren el repertorio, pero dejan de lado los problemas esenciales que acabamos de evocar. La citada obra de Newman no se refiere más que a las obras tituladas «sonata» (sonatas piano-violín, aunque también, por ejemplo, tríos con teclado de J. Haydn). Entre las raras obras de alcance general hay que mencionar el importante estudio de W. Kirkendale, *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music* (Durham, NC, 2/1979; original alemán: Tutzing, 1966), así como dos artículos que pretenden dar luz sobre el término «basso» (bajo): C. Bär, *Zum Begriff des «Basso» y Mozarts Serenaden*, en *Mjb* 1960/61, pp. 133-155, y J. Webster, *Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and his Viennese Contemporaries, 1750-1780*, en *JAMS*, XXIX (1976), pp. 413-438.

Para el estudio de un compositor, de un género o de un aspecto particular, podemos acudir al *Cobbet's Cyclopedic Survey of Chamber Music* (Londres, 1929, reimp. 1963). Resultarán muy provechosos los análisis de D. F. Tovey en sus *Essays in Musical Analysis: Chamber Music* (Londres, 1944).

El origen del cuarteto de cuerda y su desarrollo en Haydn hasta el op. 33 (compuesto en 1781) es el objeto del libro de L. Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*, I (Kassel, 1974). H. Unverricht reconstruye la historia del trío de cuerda en *Geschichte des Streichtrios* (Tutzing, 1969). El mejor estudio de conjunto del *divertimento* y de formas semejantes es el de H. Engel, *Divertimento, Cassation, Serenade*, en *MGG*, III (1954). Para Francia disponemos de la obra monumental de L. de La Laurencie, *L'Ecole française de violon de Lully à Viotti* (París, 1922-1924; reimp. Ginebra, 1971), de un importante artículo del mismo autor, *Les débuts de la musique de chambre en France*, en *RdM*, XVIII (1934), pp. 204-231, de un estudio de S. Milliot, *Le violoncelle en France au XVIII^e siècle* (Lille, 1980) y de dos tesis dedicadas al cuarteto de cuerda: D. Klein, *Le quatuor à cordes français au XVIII^e siècle* (doctorado de Universidad, Univ. de París, 1970) y, sobre todo, J. M. Levy, *The «Quatuor concertant» in Paris in the Latter Half of the 18th Century* (Stanford Univ., 1971). La música de cámara en Inglaterra ha sido estudiada por S. Sadie, *British Chamber Music, 1720-1790* (tesis, Univ. de Cambridge, 1958); la de Mannheim con teclado por R. Fuhrmann, *Mannheimer Klavier-Kammermusik* (tesis, Univ. de Marburg, 1963).

La mejor introducción a la música de cámara de J. Haydn es la de D. F. Tovey en el *Cobbet's Cyclopedic Survey* (*op. cit.*), I, pp. 514-548. Sus cuartetos de cuerda han sido objeto de varios estudios de conjunto: F. Blume, *Joseph Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten*, en *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 38 (1931), pp. 24-48; R. Sondheimer, *Haydn, A Historical and Psychological Study based in his Quartets* (Londres, 1951); R. Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and the String Quartet* (Londres, 1974); la cronología ha sido precisada por J. Webster, *The Chronology of Haydn's String Quartets*, en *The Musical Quarterly*, LXI (1975),

pp. 17-46. Entre los numerosos *divertimenti* compuestos por Haydn para distintas formaciones (la mayor parte anteriores a 1775), los tríos con baryton han sido estudiados por O. Strunk, *Haydn's Divertimenti for Baryton, Viola and Bass*, en *The Musical Quarterly*, XVIII (1932), pp. 216-252. No existe ningún estudio equivalente sobre la música de cámara de Mozart; a modo de introducción pueden leerse las páginas que le dedica Einstein en su *Mozart* (*op. cit.*), sobre las serenades puede consultarse G. Hausswald, *Mozarts Serenaden* (Leipzig, 1951) y D. Mitchell, *Les sérénades pour instruments à vent*, en *Initiation à Mozart* (*Mozart Companion*, *op. cit.*), pp. 96-124.

Disponemos de monografías relativas a algunos compositores: C. Ditters von Dittersdorf: G. Rigler, *Die Kammermusik Dittersdorfs*, en *SzMu*, XIV (1927), pp. 179-212; T. Arne y W. Boyce: S. Sadie, *The Chamber Music of Boyce and Arne*, *The Musical Quarterly*, XLVI (1960), pp. 425-436; M. Haydn: R. Hess, *Serenade, Cassation, Notturmo und Divertimento bei Michael Haydn* (tesis, Univ. de Maguncia, 1963); L. Boccherini: E. I. Amsterdam, *The string quintets of Luigi Boccherini* (tesis, Univ. de California, Berkeley, 1958) [catálogo temático del conjunto de la obra por Y. Gérard (Londres, 1969)]; G. M. Cambini: D. L. Trimpet, *Die Quatuors concertants von Giuseppe Cambini* (Tutzing, 1967); I. Pleyel: J. Zsako, *The string Quartets of Ignace J. Pleyel* (tesis, Columbia Univ., 1975) [cat. tem. del conjunto de la obra por R. Benton (Nueva York, 1977)].

Ediciones.—Obras de J. Haydn: H. C. R. Landon ha publicado una edición crítica íntegra de los tríos con teclado (Viena, 1970), que además están en curso de publicación en las *JHW* (serie XVIII); han aparecido 5 vols. de cuartetos de cuerda (están previstos 6) en las *JHW* (serie XII); las obras para baryton han aparecido en su integridad en las *JHW* (series XIII y XIV); H. C. R. Landon ha publicado 10 tríos de cuerda (*divertimenti*) y 18 *divertimenti* para 4 o más instrumentos (cuerdas y/o viento) (Viena, respectivamente 1981 y 1959-1961).

Las obras de Mozart han aparecido casi en su integridad en la *NMA*: música de cámara (serie VIII/21-23), *divertimenti* y serenades para viento (VII/17), *divertimenti* para cuerda y viento (VII/18), serenades para orquesta (IV/12). H. Riemann ha publicado obras de Mannheim en las *DTB*, Jg. 15 y 16. Para los demás compositores, puede acudir a la *NOHM*, VII (*op. cit.*) y al *New Grove*.

Ópera

El último tercio del siglo XVIII, en lo que se refiere a la ópera, se caracteriza por el declive, que en Francia toma la forma de una auténtica crisis, de los géneros «serios» tradicionales (*opera seria* italiana y tragedia lírica francesa), mientras que los géneros «cómicos» nacionales (*opera buffa* italiana, ópera cómica francesa, *Singspiel* alemán, etc.), que responden al gusto de la burguesía ascendente, experimentan un éxito enorme y se transforman sensiblemente: los libretos se hacen más serios y los tipos convencionales de la comedia dejan su lugar a verdaderos personajes; la utilización de las formas instrumentales permite que la música cumpla un cometido dramático más importante.

La historia de la ópera suele ser presentada por países: esta fórmula de presen-

tación, por muy justificada que esté, no nos debe hacer perder de vista las grandes corrientes e influencias que atraviesan las fronteras: a pesar del desarrollo de los géneros nacionales, la ópera italiana continúa siendo durante este período un fenómeno realmente internacional, cuyas más hermosas realizaciones son las óperas de Mozart.

Para una rápida introducción, pueden leerse los capítulos XIV a XVII del libro de D. J. Grout, *A Short History of Opera* (Nueva York y Londres, 2/1965); esta obra reseña las ediciones modernas y ofrece una abundante bibliografía, aunque su consulta es más bien incómoda. La reciente *Storia dell'opera* en 6 vols., ed. por G. Barblan y A. Basso (Turín, 1977; véase reseña de M. Conati en *RdM*, 65 [1979], pp. 85-90) ofrece mayor detalle. A. A. Abert reseña la bibliografía aparecida desde 1945 en *AcM*, IL (1977), pp. 137-193.

Los libretos son una fuente importante para el estudio de la ópera. Se encuentran actualmente en curso de recensión por el *RISM* (ya están repertoriados unos 25.000 libretos italianos).

a) *Italia*.—Aunque sea excesivo extender el acta de defunción de la *opera seria*, cuyo éxito persiste hasta finales del siglo XVIII, tanto en Italia como en el extranjero (sobre todo Austria y Alemania), el «modelo metastasiano» se transforma profundamente, en cualquier caso. Ya esbozada con la doble influencia de la *opera buffa* y la ópera francesa y los compositores de la generación ca 1740-1770 (N. Jommelli, T. Traetta, B. Galuppi, J. C. Bach en su etapa milanesa y por C. W. Gluck de 1762 a 1770), esta transformación se traduce en el uso más frecuente del *recitativo accompagnato*, por el empleo de otras formas de *aria da capo* (la cual es modificada a menudo) y por la creciente presencia de conjuntos, coros y ballets. Más o menos desde 1780, los mismos libretos de Metastasio empiezan a ser menos utilizados y pierden su posición dominante en la década de los 90, al tiempo que crece la influencia francesa, tanto en los libros como en la música.

Simultáneamente, la *opera buffa* (el único género cómico europeo que no incluye pasajes hablados) experimenta un éxito creciente, tanto en Italia como en el extranjero, y penetra profundamente en los teatros cortesanos. Al contrario que la *opera seria*, no constituye en absoluto un tipo único y presenta aspectos muy variados. Con la presencia cada vez más frecuente de «papeles serios» (*parte seria*) y «papeles cómicos» (*parte buffe*) se acerca en cierta medida a la *opera seria*; la extensión y creciente complejidad de los conjuntos (y sobre todo de los *finali*) adjudican a la música un cometido esencial en el desarrollo dramático.

Puede encontrarse una excelente visión de conjunto en los artículos de D. Heartz y M. Robinson en el *New Grove* (Opera, II, 2-3). La bibliografía ha sido establecida por E. Surian, *A Checklist of Wrightings on 18th Century French and Italian Opera (excluding Mozart)* (Hackensack, NJ, 1970); el mismo autor realiza una reseña de los trabajos recientes (1960-1981) de la musicología italiana en *AcM*, LIV (1982), pp. 56-70. La obra básica es el estudio reciente de R. Strohm, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert* (Wilhemshaven, 1979). Sobre Nápoles, que sigue siendo el principal centro de creación y de «exportación», pueden consultarse las obras de M. F. Robinson, *Nappels and Neapolitan Opera* (Oxford, 1972) y F. Degrada, *L'opera a Napoli nel settecento* (Turín, 1977); la ópera en Venecia ha sido objeto de encuentros organizados regularmente por la fundación Cini: cf. *Venezia e il melodra-*

ma nel settecento: Venezia 1973, ed. de M. T. Muraro (Florenia, 1978). Han sido estudiados varios compositores de ópera: A. Salieri, por R. Angermüller, *Antonio Salieri* (tesis, Univ. de Salzburgo, 1970); G. Paisiello, por J. L. Hunt, *Giovanni Paisiello: his Life as an Opera Composer* (Nueva York, 1975); D. Cimarosa, por J. E. Johnson, *Domenico Cimarosa (1749-1801)* (tesis, Univ. College, Cardiff, 1976). Para N. Piccini, G. Sarti, A. Sacchini, puede acudir al *New Grove*. (Para Gluck, J. Haydn y Mozart, cf. *infra*, b y c.) Las ediciones modernas, poco numerosas, son reseñadas por Grout, *op. cit.*, y la NOHM (*op. cit.*).

b) *Francia*.—Despreciada por el público y atacada por los Enciclopedistas, la tragedia lírica experimenta desde la Querella de los Bufones una grave crisis creativa; se convierte de hecho en un género moribundo que no consiguen salvar, en medio de incesantes disputas, ni las obras parisienses de Gluck (1774-1779) ni las de los compositores italianos N. Piccini (1778-1783), A. Salieri (1784-1787) y A. Sacchini (1783-1788). Por el contrario, la ópera cómica consigue un éxito extraordinario que sobrepasa las fronteras. Sus libretos se hacen más graves y se diversifican hasta abordar lo patético, lo exótico, la crítica social y política y temas históricos. Conserva escenas habladas, pero se convierte en un auténtico género musical donde se reserva un importante cometido a los conjuntos.

La ópera francesa de este período permanece aún escasamente conocida: repertorio, mecanismos de financiamiento y de gestión, públicos, difusión en provincias y en el extranjero; todos estos aspectos necesitan aún amplios estudios. Aunque ya antiguo, el mejor estudio de conjunto es el de L. de La Laurencie, *La musique française de Lully à Gluck (1687-1789)*, en la *Encyclopédie Larignac*, III/I (París, 1921), pp. 1362-1489. Para la bibliografía podemos acudir a la obra de Surian ya citada. F. Lesure postula una iconografía en *L'opéra classique français, xvii^e et xviii^e siècles* (Ginebra, 1972).

Music and Drama at the Académie Royale de Musique, 1774-1789, de J. Rushon (tesis, Univ. de Oxford, 1969) trata sobre esta institución real. Los libretos han sido estudiados por R. Guiet en *L'évolution d'un genre: le livret d'opéra en France de Gluck à la Révolution (1774-1793)* (Northampton, Mass., 1936); la «recepción» de las obras de Lully hasta la Revolución ha sido objeto de análisis por parte de H. Schneider en *Die Rezeption der Opern Lullys in Frankreich des Ancien Régime* (Tutzing, 1982).

De la abundante literatura dedicada a Gluck (cf. *The New Grove*) hay que fijarse sobre todo en el libro de K. Hortchansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks* (Colonias, 1973); en francés, la mejor obra es la de J.-G. Prod'homme, *Gluck* (París, 1948). Los panfletos han sido reimprimados en 2 vols., con una introducción de P. Féruselle, con el título *Querelle des Gluckistes et des Piccinistes* (Ginebra, 1980). Las óperas francesas de Sacchini han sido estudiadas por E. A. Thierstein, *Five French Operas of Sacchini* (tesis, Univ. de Cincinnati, 1974).

La obra básica sobre la ópera cómica sigue siendo la de G. Cucuel, *Les créatures de l'opéra-comique français* (París, 1914). Para el repertorio disponemos de C. D. Brenner, *The Théâtre Italien, Its Repertory, 1716-1793* (Berkeley y Los Angeles, 1961). La obra de Grétry ha sido estudiada por R. D. Jobe, *The Operas of André-Ernest-Modeste Grétry* (tesis, Univ. de Michigan, 1965). Para los demás compo-

sitores (los más importantes de los cuales son E. R. Duni, F.-A. D. Philidor, P.-A. Monsigny y N.-M. Dalayrac) hay que acudir al *New Grove*.

Fuentes.—La Biblioteca de la Ópera posee, por una parte, el *Journal de l'Opéra* (manuscrito), que registra todas las ejecuciones en la Academia Real de Música, y por otra parte los materiales de ejecución de las obras representadas. Para el acceso a los archivos de la Academia Real, depositados en los Archivos nacionales con el conjunto de los archivos de la Ópera (subserie Aj¹³) disponemos del *Inventario* establecido por B. Labat-Poussin (París, 1977). Pero los archivos nacionales conservan otros fondos (especialmente la serie O¹) relativos a la Ópera. Los *Spectacles de Paris* (publicación anual, 1751-1794) aportan gran cantidad de datos de todo tipo sobre cualquiera de los teatros. Finalmente, es recomendable la consulta de los memorialistas de la época y, en especial: L. Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets...* (Londres, 1777-1789). Podremos hacernos una idea de la riqueza que ofrecen las distintas fuentes manuscritas e impresas con la lectura de tres obras de E. Campardon, donde aparecen publicados documentos relativos sobre todo a artistas de los principales teatros parisienses: *Les spectacles de la Foire... depuis 1595 jusqu'à 1791* (París, 1877), *Les comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles* (París, 1880) y *L'Académie royale de Musique au XVIII^e siècle* (París, 1884); puede consultarse igualmente el reciente e interesante estudio documental de R. Angermüller, *W. A. Mozart musikalische Umwelt in Paris (1778). Eine Dokumentation* (Munich y Salzburgo, 1982).

Ediciones.—Las *Obras completas* de Gluck se encuentran en curso de publicación (Kassel, desde 1951); su correspondencia ha sido publicada por H. y E. H. von Asow, *The Collected Correspondance and Papers of Christoph Willibald Gluck*, trad. de S. Thomson (Londres, 1962). *Tarare*, de A. Salieri (libreto de Beaumarchais) ha sido publicada por R. Angermüller (Munich, 1978). Disponemos de la *Collection complète des oeuvres de Grétry* (Leipzig, 1884-1936). Una importante antología, en curso de publicación, dirigida por B. S. Brook, *French Opera in the Seventeenth and Eighteenth Centuries* (Nueva York, desde 1984) pone al día un centenar de partituras en facsímil.

c) *Alemania, Viena.*—Si la ópera italiana continúa ocupando un importante lugar, sobre todo en Viena, el último tercio del siglo XVIII marca el verdadero nacimiento de una ópera nacional en lengua alemana. Dos tentativas de *opera seria* alemana, *Alceste*, de A. Schweitzer (1773) y *Günther von Schwarzburg*, de I. Holzbauer (1775) se quedan en tentativas sin futuro, a pesar del éxito de sus estrenos. Por el contrario, el *Singspiel* experimenta un espectacular desarrollo, en dos direcciones diferentes. En el norte de Alemania, donde por otra parte no hay más que compañías itinerantes, experimenta una fuerte influencia de la ópera cómica francesa en la elección de libretos y, con la adopción de un estilo melódico simple, casi popular, se desarrolla de forma paralela al *Lied*; los principales compositores son J. A. Hiller, J. F. Reichardt y G. Benda, que introduce la técnica del melodrama (cf. J. Van der Veen, *Le mélodrame musical de Rousseau au Romantisme*, La Haya, 1955). En Viena, que entre 1778 y 1788 —con una interrupción entre 1783 y 1785— goza de un teatro permanente creado por José II, el *Deutsches National Singspiel*, el *Singspiel* se presenta con un carácter más ligero, aunque, influido por la ópera

italiana, se diversifica en el aspecto musical y desarrolla especialmente los conjuntos. Aparte de Mozart, el mejor representante del *Singspiel* vienés es C. Ditters von Dittersdorf.

No es muy abundante la bibliografía. Para el *Singspiel* alemán disponemos de H. M. Schletterer, *Das deutsche Singspiel* (Augsburg, 1863, reimp. 1975) y de K. Weseler, *Untersuchungen zur Darstellung des Singspiels auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts* (tesis, Univ. de Colonia, 1955). La obra de Hiller ha sido estudiada por G. Calmus, *Die ersten deutschen Singspiele von Standfuss und Hiller* (Leipzig, 1908, reimp. 1973) y K. Kawada, *Studien zu den Singspielen von Johann Adam Hiller (1728-1804)* (Marburgo, 1969). Reichardt es autor de un importante ensayo, *Über die deutsche comische Oper* (Hamburgo, 1774; reimp. Munich, 1974); sus *Singspiele* han sido estudiados por R. Pröpper, *Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts* (Bonn, 1965). Sobre Benda puede leerse A. H. F. Brückner, Georg Benda und das deutsche Singspiel, en *SIMG*, V (1903-1904), pp. 571-621, y A. S. Winsor, *The Melodramas and Singspiels of Georg Benda* (tesis, Univ. de Michigan, 1967). El *Singspiel* vienés ha sido objeto de estudio por parte de V. Helfert, Zur Geschichte des Wiener Singspiels, en *ZfMw*, V (1922-1923), pp. 194-209. Las obras de Ditters von Dittersdorf lo ha sido por L. Riedinger, Karl von Dittersdorf als Opernkomponist, en *SzMu*, II (1914), pp. 212-349.

La considerable y multiforme actividad de J. Haydn como «director de ópera» en Esterházy, sobre todo en los años 1776-1790, ha sido puesta a la luz por D. Bartha y L. Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister* (Budapest, 1960; comp. en *New Looks at Italian Opera: essays in Honor of Donald J. Grout* [Ithaca, 1968], pp. 172-219). En relación con sus propias composiciones, que poco a poco salen del olvido, disponemos del estudio de H. Wirth, *Joseph Haydn als Dramatiker* (Wolfenbüttel y Berlín, 1940) y de la breve pero diáfana presentación de H. C. R. Landon, The Operas of Haydn, en *NOHM*, VII (*op. cit.*), pp. 172-199, a la que puede añadirse el catálogo establecido por G. Feder, Haydns Opern und ihre Ausgaben, en *Musik-Edition - Interpretation* (*op. cit.*: cf. *supra*, p. 251), pp. 165-179. Además, pueden consultarse los prefacios y comentarios que acompañan a los diferentes volúmenes de la *JHW*.

Genio esencialmente dramático, Mozart es el compositor de ópera más grande de este período, y uno de los mayores de toda la historia del género. *Idomeneo* (1781) marca el punto de partida de una transformación profunda del género en sus diversas formas (*opera seria*, *Singspiel* y, sobre todo, *opera buffa*) y en todos sus elementos. Las óperas de Mozart, de una riqueza inagotable, han dado lugar a un gran número de estudios particulares, hasta el punto de que resulta imposible mencionar aquí ni siquiera los más importantes (podemos acudir a las bibliografías de la *NOHM* VII y del *New Grove*). La mejor obra de conjunto sigue siendo E. J. Dent, *Mozart's Operas: a Critical Study* (Londres, 1913, 2/1947) [trad. fran.: *Les opéras de Mozart* (París, 1958)]. Una buena introducción es la de A. A. Abert, *Die Opern Mozarts* (Wolfenbüttel, 1970; versión inglesa abreviada en *NOHM*, VII, pp. 97-171).

Ediciones.—Casi todas las óperas de J. Haydn aparecen en las *JHW* (series XXIV y XXV). La *NMA* ha publicado todas las óperas de Mozart (serie II/5), así como las músicas de escena (II/6) y las arias de concierto (II/7). Para los demás compositores, acúdase a Grout, *op. cit.* y a la *NOHM*, VII.

d) *Otros países*.—En los demás países de Europa, donde suele haber un amplio dominio de la ópera italiana, se desarrollan desde el último tercio del siglo XVIII formas nacionales de ópera cómica semejantes a la francesa y al *Singspiel* alemán; es decir, con mezcla de escenas habladas y escenas cantadas.

Inglaterra.—Junto a la ópera italiana (cf. F. C. Petty, *Italian Opera in London, 1760-1800* [Ann Arbor, 1980]), representada sobre todo por las obras de J. C. Bach (estudiadas por E. Warburton, J. C. Bach's Operas, en *PRMA*, 92 [1965-1966], pp. 95-106) y las de A. Sacchini, se desarrolla una ópera nacional cuya historia ha sido reconstruida por R. Fiske, *English Theatre Music in the Eighteenth Century* (Londres, 1973): la ópera enteramente cantada constituye una excepción y la ópera cómica inglesa, heredera del *ballad opera* de los años 1730, concede gran importancia a las escenas habladas. El principal compositor es S. Storace, estudiado por R. Fiske, *The Operas of Stephen Storace*, en *PRMA*, 86 (1959-1960), pp. 29-44.

Rusia.—El último tercio del siglo XVIII marca el fin del monopolio de la ópera extranjera (*opera seria*, *opera buffa* y ópera cómica francesa) y el nacimiento de una ópera nacional, que rápidamente adquiere su propio carácter, gracias sobre todo a la obra de E. I. Fomin y de D. Bortnianski. En este sentido disponemos de tres obras de gran riqueza documental, escritas por R. A. Mooser: *Contribution à l'histoire de la musique russe: l'opéra-comique français en Russie au XVIII^e siècle* (Ginebra, 1932, 2/1954), *Opéras, intermezzos... joués en Russie durant le XVIII^e siècle* (Ginebra, 1945; Basilea, 3/1964) y *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^e siècle* (Ginebra, 1948-1951), a los que habría que añadir el libro de D. Lenmann, *Russlands Opern und Singspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert* (Leipzig, 1958) y dos estudios de G. Seaman, *The National Element in Early Russian Opera, 1779-1800*, en *Music and Letters*, XLIII (1961), pp. 252-262, y *The rise of Russian Opera*, en *NOHM*, VII (*op. cit.*), pp. 270-281.

España.—Consúltese R. Mitjana y Gordón, *Histoire du développement du théâtre dramatique et musical en Espagne* (Uppsala, 1906) y, del mismo autor, los capítulos relativos a teatro y ópera de La musique en Espagne, *Encyclopédie Lavignac*, I/IV (París, 1920), pp. 1193-2352. Junto a la ópera italiana, a menudo traducida y adaptada en forma de *zarzuela*, aparecen y desarrollan rápidamente algunos géneros populares, que decaen desde los años 1790 por la influencia de la *opera buffa*. El principal de esos géneros es la *tonadilla escénica*, estudiada por A. Subirá, *La tonadilla escénica* (Madrid, 1928-1930, con numerosos ejemplos musicales).

América.—Disponemos de O. G. T. Sonneck, *Early Opera in America* (Nueva York, 1915; reimp. 1963).

Ediciones.—Acúdase a Grout, *op. cit.* y a la *NOHM*, VII.

Música religiosa y oratorio

La música instrumental y la ópera constituyen el centro de gravedad del período clásico; la música religiosa parece oscilar entre dos polos: la tradición, es decir, el mantenimiento de un estilo «estricto» y «severo», que se traduce sobre todo en la

persistencia del bajo continuo y el empleo de la escritura fugada; y la modernidad, es decir, la obertura al estilo clásico como en la ópera o en la sinfonía.

Puede encontrarse una excelente exposición de estos problemas de estilo en E. Olleson, *Church Music and Oratorio*, en *NOHM*, VII (*op. cit.*), pp. 288-335. Sobre el oratorio, y a la espera del vol. III de H. C. Smith, *A History of the Oratorio* [vols. I-II: *The Oratorio in the Baroque Era* (Chapel Hill, 1977)], podemos acudir al artículo Oratorio, del mismo autor, en el *New Grove*.

La música religiosa de la Alemania luterana, que tan importante había sido en la primera mitad del siglo XVIII, es ahora casi inexistente (cf. F. Blume, *Protestant Church Music: a History* [Nueva York, 1975]). Por el contrario, la música religiosa católica muestra gran vitalidad y es especialmente brillante en Austria (Viena y Salzburgo), a pesar de las restricciones impuestas en 1783 por José II en su lucha contra el clero, cuestión expuesta por R. G. Pauly, *The Reforms of Church Music under Joseph II*, en *The Musical Quarterly*, XLIII (1957), pp. 372-382. Sobre este asunto puede leerse O. Biba, *Die Wiener Kirchenmusik um 1783*, en *Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, ed. de G. Mraz (Eisenstadt, 1971), pp. 7-79.

Sobre la música religiosa de J. Haydn disponemos de C. M. Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (Würzburg, 1941; reimp. Walluf, 1973), que habrá que completar con I. Becker-Glauch, *Neue Forschungen zur Haydns Kirchenmusik*, en *Haydn-Studien*, II (1969-1970), pp. 167-241, y con los prefacios y comentarios que se incluyen en las ediciones (cf. *infra*). Los estudios sobre *La Creación* y *Las Estaciones* son muy numerosos, pero la única obra de conjunto sobre los oratorios es la de A. Riedel-Martiny, *Die Oratorien Joseph Haydns* (tesis, Univ. de Göttingen, 1965), publicada en parte en *Das Verhältnis von Text und Musik in Haydns Oratorien*, en *Haydn-Studien*, I (1967), pp. 205-240. La música religiosa de Mozart ha sido estudiada por K. G. Fellerer, *Mozarts Kirchenmusik* (Salzburgo, 1955); a título de introducción puede leerse el capítulo de Einstein en su *Mozart* (*op. cit.*), pp. 381-426, y la breve presentación de K. Geiringer, La música religiosa, en *Initiation à Mozart* (*Mozart Companion*, *op. cit.*), pp. 450-467. El *Requiem* de Mozart, que quedó inconcluso, ha dado lugar a una abundante literatura, de la que hay que destacar, sobre todo, F. Blume, *Requiem but not Peace*, en *The Musical Quarterly*, XLVII (1961), pp. 147-169 [reproducido en *The Creative World...* (*op. cit.*), pp. 103-126] y el prefacio de L. Nowak a su edición del *Requiem* en la *NMA* (1/1/2: Kassel, 1965).

Tras J. B. Eberlin y A. C. Adlgasser, la música religiosa alcanza su apogeo en Salzburgo con la importantísima aportación de M. Haydn, sobre el que puede leerse A. M. Klafsky, *Michael Haydn als Kirchenkomponist*, en *SzMu*, III (1915), pp. 5-23, que debe complementarse con R. G. Pauly, *Some recently discovered Michel Haydn Manuscripts*, en *JAMS*, X (1957), pp. 97-103, y C. H. Sherman, *The Masses of Michael Haydn: a Critical Survey of Sources* (tesis, Univ. de Michigan, 1967).

Para Francia disponemos del estudio de N. Dufourcq, *La musique religieuse française de 1660 à 1789*, en *La Revue musicale*, n.º 222 (1953-1954), pp. 89-110. La música religiosa ocupa un lugar importante en los programas del Concierto Espiritual hasta la Revolución, con el «gran motete» latino y el «oratoire» (trad. francesa del término oratorio), sobre lo que se puede leer D. H. Foster, *The Oratorio in Paris in the 18th Century*, en *AcM*, XLVII (1975), pp. 67-133. La carrera y la obra de J. F. Le Sueur han sido estudiadas por J. Mongrédien, *Jean-François Le Sueur* (Berna, Frankfurt y Las Vegas, 1980), que analiza por vez primera los cinco tratados sobre

música religiosa publicados por Le Sueur en 1786-1787. Para Inglaterra, consúltese E. H. Fellowes, *English Cathedral Music* (Londres, 1941, 5/1969, revisada por J. A. Westrup).

Ediciones.—Las *JHW* han publicado las misas números 5 a 12 de J. Haydn; las misas 1 a 4 han sido editadas por C. M. Brand en la *Kirchliche Gesamtausgabe* publicada bajo la dirección de J. P. Larsen, XXIII/1 (Boston, 1951). Los oratorios constituyen las series XXVII y XXVIII de las *JHW*; *La Creación* y *Las Estaciones* no han aparecido aún, pero pueden encontrarse en las *J. Haydn Werke* publicadas por E. Mandyszewski *et al.*, 16/V-VII (Leipzig, 1923-1925). Toda la música sacra de Mozart ha aparecido en la *NMA* (serie I/1-4). Las *DTÖ* incluyen obras de M. Haydn, ed. por A. M. Klafsky (vol. XLV, Jg., 22; vol. LXII, Jg. 32/1, con catálogo temático).

Música para voz sola con acompañamiento

Tras haber conocido un eclipse desde finales del siglo XVII, este tipo de música se desarrolla de nuevo en la segunda mitad del siglo XVIII. R. Hughes le dedica un excelente capítulo, Solo Song, en *NOHM*, VII (*op. cit.*), pp. 336-365.

El Lied —la obra básica sobre este género en la época sigue siendo la de M. Friedlaender, *Das Deutsche Lied im 18. Jahrhundert* (Stuttgart, 1902; reimp. Hildesheim, 1962)— se cultiva sobre todo en el norte de Alemania. Más o menos a partir de 1770, la «segunda escuela de Berlín» se interesa en el Lied «de estilo popular» (*volkstümlich*), sobre el que hay que leer B. Seyfert, *Das musikalisch-volks-tümlichen Lied von 1770-1800*, en *VfMus*, X (1894), pp. 33-102, y cuyo mejor representante es J. A. P. Schulz, estudiado por C. J. Klunger, *J. A. P. Schulz in seinen volkstümlichen Liedern* (Leipzig, 1909) y E. Schmitz, *Unverwelkter Volkslied-Stil. J. A. P. Schulz und seine «Lieder in Volkston»* (Leipzig, 1956); pero el Lied tiene tendencia a un cierto rebuscamiento, especialmente en la elección de los poemas: los de Goethe son puestos en música por J. F. Reichardt —cf. W. Pauli, *J. F. Reichardt* (Berlín, 1903)— y C. F. Zelter, estudiado por R. A. Barr, *Zelter: a Study of the Lied in Berlin* (tesis, Univ. de Wisconsin, 1968). Se abre así el camino del Lied romántico.

Sobre el Lied véase I. Pollak-Schlaffenberg, *Die Wiener Liedmusik von 1778-1789*, en *SzMus*, V (1918), pp. 97-151, y A. Alberti-Rodanowicz, *Das Wiener Lied: 1789-1815*, en *ibid.*, X (1923), pp. 37-78. El Lied ocupa un modesto lugar en la obra de J. Haydn y de Mozart. Los Lieder de J. Haydn han sido estudiados por G. Ebers, *Das Lied bei Haydn* (tesis, Univ. de Innsbruck, 1943), sus melodías sobre textos ingleses por M. M. Scott, *Some English Affinities and Associations of Haydn's Songs*, en *Music and Letters*, XXV (1944), pp. 1-12, sus arreglos de canciones populares por K. Geiringer, *Haydn and the Folk Song of the British Isles*, en *The Musical Quarterly*, XXXV (1949), pp. 179-208. Sobre los Lieder de Mozart no hay más que M. J. E. Brown, *Mozart's Songs for Voice and Piano*, en *The Music Review*, XVII (1956), pp. 19-28.

En Inglaterra la canción es una música de puro divertimento, que se escucha al aire libre en los *pleasures gardens* de Londres; véase T. L. Southgate, *Music at the Public Pleasure Gardens of the Eighteenth Century*, en *PMA*, 38 (1911-1912), pp. 141-159. Las canciones populares escocesas e irlandesas, sobre todo, tienen gran éxito.

En Francia, la romanza, heredera de la *brunette*, surge a menudo de la ópera cómica. Es estudiada por H. Gougelot, *La romance française sous la Révolution et l'Empire* (Melun, 1937-1943).

Ediciones.—La obra ya citada de Friedlaender incluye numerosos ejemplos musicales. En las DTÖ aparecen Lieder vieneses (1778-1791) (vol. LXIV, Jg. 27/2). Han sido publicados Lieder de Reichardt por W. Salmen en *Das Erbe deutscher Musik*, 58-59 (Munich, 1964-1970). Los Lieder de J. Haydn aparecen en las *JHW* (serie XXIX) y sus arreglos sobre cantos populares están en curso de publicación (serie XXXII). Los Lieder de Mozart se incluyen en la *NMA* (III/8). H. Gougelot (*op. cit.*) ha publicado algunas romanzas.

Jean GRIBENSKI

IV. LA CORRIENTE MASÓNICA

Generalidades

A partir del segundo cuarto del siglo XVIII aparece tanto en la música como en la pintura, la escultura y la literatura una renovación de las fuentes de inspiración por completo ajena a la tradición religiosa que muy a menudo amplía y profundiza las evocaciones de la Antigüedad —real o imaginaria— y la mitología habituales desde el Renacimiento. El Egipto antiguo, en razón inversa del conocimiento sumamente imperfecto que de él tenían entonces los eruditos, es evocado cada vez más bajo los más fantásticos aspectos. En la música se da en las óperas que anuncian o imitan *Die Zauberflöte* de Mozart, sobre las cuales es conveniente la consulta de Jacques Chailley, *La flûte enchantée, opéra maçonnique* (París, 1968) y Roger Cotte, *La musique maçonnique et ses musiciens* (Braine-le Comte y París, 1975). En pintura, recordemos, entre otras, las obras de la Escuela de Vaid o incluso Jean-Baptiste Isabey (cf. Roger Cotte, *Musiciens fran-maçons à la Cour de Versailles et à Paris au XVIII^e siècle*, 1982, s. p., capítulo I). En escultura y en arquitectura reaparece el tema en las columnas rotas, las falsas ruinas (parque Monceau, en París, por ejemplo), las pirámides, los obeliscos, las ediciones religiosas imitadas de los antiguos templos..., etc. Las tumbas más antiguas del cementerio del Père-Lachaise, fundado en 1804, constituyen un nutrido ejemplo (cf. Michel Dansel, *Au Père-Lachaise*, París, 1973). Las arquitecturas provisionales de las fiestas de la Revolución apelaron también a estos elementos (cf. Richard A. Etlin, *L'architecture et la fête de la Fédération*, y Mona Ozouf, *Le renouvellement de l'imaginaire collectif, en Les fêtes de la Révolution, Colloque de Clermont-Ferrand* (París, 1977), pp. 131-154 y pp. 303-322). En literatura, junto a algunos libretos de ópera, una novela de autor secundario, el *Séthos*, del abate Jean Terrasson (París, 1731), reeditada a menudo, imitada a veces, traducida en ocasiones, sobre todo al alemán, constituye el testimonio esencial y el más antiguo de esta moda de egiptomanía, y más ampliamente, del regreso a la Antigüedad, que no hará más que aumentar. *Séthos* habría servido de pretexto al libreto de la *Zauberflöte* (cf. J. Chailley, *La flûte enchantée, op. cit.*).

La naciente francmasonería, en su forma simbólica moderna, y al menos en el continente (en Inglaterra seguirá otro camino) iba a amalgamar esta moda nueva

a otras tradiciones (ritos de aprendizaje de los trabajadores de la piedra, alquimia, ocultismo, tradiciones caballerescas y ceremonial militar) en una síntesis armoniosa. En muy buena medida, el Romanticismo ahondará en sus orígenes, y más especialmente en el simbolismo de las manifestaciones revolucionarias (cf. *Les fêtes de la Révolution...*, op. cit.).

Es comprensible entonces que una definición precisa de la francmasonería no sea empresa fácil. Podemos hacernos una idea con la selección de textos de Daniel Ligou, *La franc-maçonnerie* (París, 1977), a menudo contradictorios, precedidos de un comentario tan claro como permite el tema.

Historia de la orden masónica

No es menos difícil establecer con certidumbre los orígenes históricos de la orden. Sabemos al menos que desde el siglo XIII existían cofradías profesionales de talladores de piedra. Desde principios del siglo XVII algunas «logias» (sociedades de albañiles), que trabajaban según una tradición al mismo tiempo práctica (secretos de oficio) y simbólica, habían aceptado iniciar a sus misterios «especulativos» a algunos «no operativos». El más célebre, si no el primero, de estos albañiles (maçons) «aceptados» habría sido el alquimista y erudito Elias Ashmole, en Inglaterra, en 1646. Consúltese en este sentido Lionel Vibert (trad. del inglés por Fernand Duriez, *La franc-maçonnerie avant l'existence des Grandes Loges*, París, Gloton, 1950), así como los artículos Ecosse y Acceptation en la obra casi enciclopédica de Daniel Ligou (y otros), *Dictionnaire universel de la franc-maçonnerie* (París, 1974).

Desde finales del siglo XVII, y en todo caso a comienzos del XVIII, las logias «especulativas» (por oposición a las logias «operativas», poco a poco en vías de desaparición) empiezan a extenderse por Gran Bretaña y tal vez también por Francia. El 24 de junio de 1717 cuatro de estas logias se federan en Londres. Se trata de uno de los pocos acontecimientos de la historia de la masonería que no ha suscitado oposición. En 1723, también en Londres, aparece el texto conocido como *Constituciones de Anderson*, considerado —con diversas interpretaciones— la base de la enseñanza y la disciplina de los Masones de todas las Obediencias del mundo. el H. J. James Anderson, pastor presbiteriano, había sido encargado de asumir la redacción por la asamblea de la Gran Logia de 1721, a partir de un conjunto de textos anteriores. Se acompañan cuatro canciones, probablemente los más antiguos textos musicales masónicos. Las dos primeras pueden ser obra de Anderson. Conocemos las traducciones francesas más antiguas (con arreglo musical muy libre) del abate Perau, *Les secrets de l'Ordre maçonnique* (Amsterdam, 2, 1745) y la recopilación de Jacques-Christophe Naudot, *Chansons notées de la très vénérable confrérie des Maçons libres* (París, 1737), este último reeditado en numerosas ocasiones. Por otra parte, estos textos han sido reproducidos muchas veces. Cf. por ejemplo Rogert Cotte, *Chants maçonniques traditionnels* (Zurfluh, París, 1964, números 3 y 4).

Algunos historiadores, y no de los menores, como Gustave Bord, *La franc-maçonnerie des origines à nos jours*, t. I (1688-1771) (Nouvelle Librairie nationale, París, 1908), Pierre Chevallier, *Les ducs sous l'Acacia* (París, 1964), Alec Mellor, *La charte*

inconnue de la franc-maçonnerie chrétienne (París, 1965) admiten o defienden la existencia de logias masónicas desde el siglo xvii en el entorno de los reyes de la dinastía Estuardo, en exilio en Saint-Germain-en-Laye. Pero esta opinión ha encontrado numerosos opositores en los últimos tiempos (cf. artículo Saint-Germain-en-Laye, en D. Ligou, *Dictionnaire universel...*, *op. cit.*).

Junto a las obras ya citadas, para un conocimiento más general de la historia de la Orden es aconsejable la lectura de Pierre Chevallier, *Histoire de la franc-maçonnerie française* (París, 1974, vols. I-III) —consúltese con prudencia en lo relativo al ritual o al simbolismo— y J. A. Faucher y A. Ricker, *Histoire de la franc-maçonnerie en France* (París, 1967). Pueden encontrarse las referencias necesarias sobre las masonerías extranjeras en el *Dictionnaire universel...* de D. Ligou, ya citado.

Ritos y obediencias

Más que la historia de la masonería, al musicólogo le interesa conocer bien la organización de las logias y los diferentes rituales: ceremonias solemnes, iniciaciones, sobre todo en los tres primeros grados (aprendiz, oficial y maestro), las particularidades de los diferentes ritos, los más o menos paralelos de la masonería llamada «de adopción» (femenina) y su simbolismo.

Entre las obras de carácter general podemos tener en cuenta: Serge Hutin, *Les francs-maçons* (París, 1960), Paul Naudon, *La franc-maçonnerie* (París, 1972, col. «Que sais-je?»). En principio, los rituales no pueden ser divulgados, pero no es difícil conseguir los rituales antiguos, a menudo manuscritos, en libreros y anticuarios o incluso en bibliotecas. Podemos encontrar rituales antiguos impresos en obras antimasonónicas (o que así se consideran), como la obra del abate Pérau (*op. cit.*) o la del abate Larudan, *Les f.-m. écrasés* (Amsterdam, 9, 1737 y 1774). Pero estos textos ya estaban pasados de moda desde finales del siglo xviii, época en que se elaboraron los modernos rituales para no cambiar prácticamente hasta nuestros días. Son preferibles los clásicos de J. M. Ragon, publicados en dieciséis cuadernos alrededor de 1850, que tuvieron una enorme difusión. Pierre Larousse, en su *Grand Dictionnaire universel du xix^e siècle* (1866-1878) publicó varios rituales en los artículos relativos a la francmasonería, los francmasones o las logias. Aunque él mismo era masón consideraba inútil el secreto del que pretendían rodearse. Entre las obras editadas recientemente apenas podremos hacernos más que con los rituales del rito de Memphis-Misraim, muy cercanos de los del rito escocés o el francés: Robert Ambelain, *Cérémonies et rituels de la maçonnerie symbolique* (París, 1966) y el especialísimo de Cagliostro, *Rituel de la maçonnerie symbolique* (con anotaciones del Dr. Marc Haven, Niza, 1948). En relación con la «masonería de adopción», de capital importancia para un buen análisis de la *Zauberflöte* de Mozart, puede consultarse: Anónimo (Guillemain de Saint-Victor), *La vraie maçonnerie d'adoption* (Londres, 1779), J. M. Ragon, *Rituel de la maçonnerie d'adoption* (París, s.f. [1960]), o G. O. Vat, *Etude sur les loges d'adoption* (París, 1933).

De manera general, los rituales de los grados más elevados, debido al escaso número de músicos iniciados en sus misterios, acuden menos a la música que los tres primeros (llamados grados «azules»). De todas formas existen algunos raros rituales de los grados elevados donde está prevista la intervención de la música;

por ejemplo, Nicolas des Etangs, *Oeuvres maçonniques* (París, 1848). En la práctica sólo el grado de Rosa-Cruz (18.º del rito escocés, 7.º del rito francés) ha inspirado en algunas ocasiones, y de manera muy importante, determinadas partituras musicales; pero es conveniente saber qué sociedades sin vínculo alguno con la masonería han practicado y practican aún el «rosacrucismo». Podremos documentarnos en Pierre Montloin y Jean-Pierre Bayard, *Les Rose-Croix* (París, 1971), así como en el Anónimo (Guillemain de Saint-Victor o el Barón Teschoudy), *Précieux recueil de la maçonnerie adboniramite* (París, s.f., ¿1781?), pp. 119-146, o también en Paul Naudon, *Histoire et rituels des hauts grades de la franc-maçonnerie* (París, 1966), pp. 57-60 y 227-241.

El simbolismo.—Estos rituales, ni aun colocándolos en su contexto histórico, apenas podrían permitir el análisis de las obras musicales de inspiración masónica sin un amplio conocimiento del simbolismo sobre el que se han levantado. Este simbolismo sólo es en parte propio de la masonería moderna, que ha recopilado y dado nuevo vigor a los elementos del siglo XVIII. Resultará interesante el estudio de obras de carácter general: Gérard de Champeaux y Dom Sébastien Sterckx, o.b.s., *Le monde des symboles* (París, 1966), J. Van Lennep, *Art et alchimie* (Bruselas, 1971), Stanislas Klossowski de Rola, *Alchimie* (Bruselas, 1974), O. Beigbeder, *La symbolique* (París, 1960), Jean Chevallier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (París, 1969), etc. También resulta muy provechosa la obra de Jacques Chailley, *L'initiation pré-maçonnique à travers les oeuvres de Jérôme Bosch* (París, Biblioteca nacional, 1977), Wilhelm Fraenger (trad. por Robert Lewinter), *Le royaume millénaire de Jérôme Bosch* (París, 1966) y Roger Cotte, *La symbolique traditionnelle des instruments de musique*, en la revista *Musique et Loisirs*, París, XV, 1970, pp. 41-45). Hay dos obras que tratan de la aplicación estrictamente masónica del simbolismo: Jules Boucher, *La symbolique maçonnique* (París, 1948) y Jean-Pierre Bayard, *Le symbolisme maçonnique traditionnel* (París, 1974).

Música y francmasonería

Las relaciones entre música y francmasonería son difíciles de definir. Lo mismo si se trata de canciones masónicas (llamadas a veces «cánticos») que de piezas rituales, vocales o no, no existe problema en cuanto a su calificación. Pero muy a menudo los compositores han ocultado su fuente de inspiración y entonces es el musicólogo o el intérprete quien ha de averiguar la significación profunda. Tales obras pueden pertenecer al género operístico, a la música sinfónica o de cámara y a la obra solista. Algunas logias dedicaban lo esencial de sus actividades a la música y a los conciertos, como la «Philomusicae et Architecturae Societas Apollini», de Londres, que tuvo como director musical a Francesco-Xaverio Geminiani desde 1725 (cf. Alec Mellor, *La vie quotidienne de la franc-maçonnerie française...*, etc., (París, 1973, pp. 115-116), o la Logia olímpica, de París, a fines del Antiguo Régimen, que pudo encargar al futuro H.: Joseph Haydn sus seis sinfonías llamadas «de París» (cf. Michel Brenet, *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, París, 1900, pp. 357 y ss.). En ellos sólo podían actuar artistas masones, y sólo acudía un público iniciado, salvo muy raras excepciones (la reina y los príncipes fueron in-

vitados varias veces a la «Logia olímpica»). Hay dos tentativas de síntesis de la historia de la música masónica en Paul Nettel y R. Cotte, *Freimaurerermusik*, en MGG y R. Cotte, *La musique maçonnique...*, *op. cit.*

El lugar de la música en el ritual

En general, las ceremonias masónicas que no eran de iniciación incluían pocos elementos musicales: marchas interpretadas por un conjunto de instrumentos de viento (la «columna de armonía» propiamente dicha), eventuales «pausas» musicales para descanso del auditorio después de largas «planches» (lecturas de escritos) y, en ocasiones, un canto a coro de voces masculinas acompañado al pianoforte o al arpa. El órgano, contra una creencia bastante extendida, era desconocido para la masonería del siglo XVIII.

La columna de armonía habitual se componía (como las músicas de regimiento) de dos clarinetes en *si* bemol, dos trompas en *mi* bemol y dos fagotes, eventualmente con un timbalero (cf. L. Turpin de Crissé, *Commentaire sur les institutions de Végèce*, Montargis, 1779, pp. 355-356), pero estos efectivos podían ser más importantes, a condición de no utilizar más que instrumentos de viento (cf. R. Cotte, *Blasinstrumente bei freimaurerischen Riten*, en *Tibia*, II, Celle, 1979, pp. 315-319). Probablemente son las tonalidades que favorecen el agrupamiento de base lo que justifica el favor del *mi* bemol mayor y *do* menor en los compositores masones, más que el símbolo, poco perceptible por el auditor medio, de los tres bemoles. Por lo demás, algunas piezas están compuestas deliberadamente en *do* menor (con el uso ocasional de instrumentos adecuados a la tonalidad, clarinetes en *do* y trompas en *do*), sobre todo para expresar las nociones de esperanza y de luz (cf. J. Chailley, *L'introduction du quatuor des dissonances de Mozart*, en *De la musique à la musicologie* (París, 1980) y R. Cotte, *Musiciens franc-maçons à la Cour...*, *op. cit.*, vol. III, partitura n.º 5, final).

Antes de 1756, fecha de la reforma de las músicas militares por Luis XV, y de la adopción de los clarinetes, se habían utilizado en las Logias instrumentos de la caballería (trompas de caza, trompetas y tímboles) (cf. G. H. Lucquet, *La franc-maçonnerie et l'Etat*, París, 1963, p. 146). El repertorio solía ser tomado del de los regimientos. Las marchas marcaban el ritmo en la entrada o salida solemne de los dignatarios. Sin embargo, conocemos algunas marchas compuestas específicamente para la circunstancia: J. C. Naudot, *Marche des maçons libres*, en *Chansons notées...*, etc., *op. cit.*; Michel Blavet, *Marche de la Grande Loge de la Maçonnerie*, en *Cinq petites pièces pour deux flûtes* (transcripción de Roger Cotte), París, 1956, n.º 5; W. A. Mozart, *Marcha de los sacerdotes* (incluida en *La flauta mágica*), y sin duda Beethoven, *Marcha en si bemol* para 2 clarinetes, 2 trompas y 2 fagotes (cf. R. Cotte, *Mus. maç.*, pp. 38 y 155). Parece ser, de todas formas, que la obra más popular ha sido la transcripción para columna de armonía de la marcha solemne de *Alceste*, de Gluck..., que sin duda no fue masón. Las «pausas» musicales estaban dedicadas a extractos de óperas arreglados para conjunto de armonía, de lo que existían numerosas ediciones a finales del siglo XVIII. Notemos que en Austria, al menos en las logias frecuentadas por Mozart, los cornos di bassetto (clarinete contralto) sustituían a trompas y fagotes.

Los ritos fúnebres de tercer grado (maestro) imponen, por otra parte, la interpretación de piezas lúgubres a modo de acompañamiento de la marcha simbólica de los maestros que parten en busca del cuerpo del Maestro Hiram, asesinado por tres malos compañeros. Parece fuera de duda que la *Maurerische Trauermusik* K. 477 de Mozart estaba destinada a esta ceremonia, y no a un ritual para el servicio fúnebre de un hermano de Logia (cf. R. Cotte, *La musique maçonnique...*, p. 111, Jean y Brigitte Massin, *Mozart*, París, 1970, pp. 999-1000, y Philippe A. Autexier, *Les oeuvres témoins de Mozart*, París, Leduc, 1982, pp. 31-59).

De todas formas, las ceremonias «en memoria de los Hermanos recientemente fallecidos» constituían una tradición que se remontaba casi hasta los orígenes de la masonería francesa. Los reglamentos de la antigua Gran Logia especificaban (Alain Le Bihan, *Francs-maçons et atelier parisiens de la Grande Loge de France au XVIII^e siècle*, París, 1973, p. 411) había que celebrar misas por el descanso de todos los HH.: fallecidos, y especialmente al fallecer un Maestro de Logia. Conocemos relaciones de este tipo de ceremonias del año 1743 (Péreau, *Les secrets...*, *op. cit.*, pp. 111-112). En tales casos, la Logia acudía corporativamente a la iglesia, a veces después de una breve ceremonia en el local masónico; los HH.: iban revestidos de sus «atributos» masónicos. Pero esta mezcla de ritos masónicos y religiosos no dejaba de suponer inconvenientes para la seguridad del secreto masónico, sobre todo en las ciudades pequeñas (cf. Le Bihan, *id.*, pp. 398 y ss.). Desde 1769 (Le Bihan, *id.*, pp. 438 y 133) es posible que se den ceremonias fúnebres estrictamente masónicas, despojadas de cualquier rito religioso. Lo que conocemos de la música que pudo interpretarse en ellas consiste en extractos de óperas. Conocemos perfectamente, por ejemplo, los detalles de la ceremonia fúnebre de Voltaire, en la Logia de las «Nueve Hermanas», así como el programa musical que fue ejecutado en tal ocasión, dirigido por el H.: Piccini (cf. Louis Amiable, *Une loge maçonnique d'avant 1789, la R. : L. : «Les Neuf Soeurs»* [París, 1897], pp. 82-93). No fue compuesta partitura original alguna para dicha ocasión y, como en otras circunstancias semejantes, fueron admitidos algunos instrumentos de cuerda para reforzar la «columna de armonía», denominada simplemente «orquesta».

Más interesante es el *Ritual fúnebre* subtítulo «El diluvio», compuesto por François Giroust, maestro de capilla de Luis XVI, y miembro de la R. : L. : «Le Patriotisme», en el «Oriente de la Corte». El autor de los versos fue el poeta Félix Nogaret, lector de la condesa de Artois, y nuevo venerable de la Logia. Es el único ritual musical completo conocido de esta época. En efecto, al contrario que los compositores de música sacra que componen con frecuencia «ordinarios» de misas completas, los músicos masones (incluido Mozart) sólo han dejado piezas aisladas de episodios definidos de las ceremonias o actos de la Orden. Puede encontrarse la partitura, la historia y el análisis de dicha partitura en R. Cotte, *Musiciens francs-maçons à la Cour de Versailles...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 525-535, vol. II, pp. 1-10, vol. III, partitura, vol. IV (grabación).

Según una tradición hoy día abandonada en ocasiones, cada reunión de Logia concluía en un banquete ritual con saludos solemnes («Al Rey», «A los Jefes de la Orden», «Al Venerable»..., etc.), a veces cantados, sobre «timbres» o «pontneufs» (cf. Gordon R. Silver, *Poèmes et chansons maçonniques du XVIII^e siècle*, en *Revue des Sciences humaines*, XXXVII, abril-junio de 1972). En ocasiones este saludo podía desarrollarse mediante una auténtica cantata con acompañamiento instrumental e

incluso con acompañamiento de una verdadera orquesta (cf. R. Cotte, *La musique maçonnique...*, p. 116).

Obligatoriamente, la «Tenue de table» concluía en una «cadena de unión»: «...se toman de la mano de una manera especial. Con los brazos cruzados y entrelazados, el que se encuentra a la derecha toma la mano izquierda de su vecino; y, por lo mismo, el que está a la izquierda toma la mano derecha...» (abate Pérau, *Les secrets de l'Ordre...*, op. cit., pp. 51-52). Pérau aporta a continuación un canto ya caído en desuso desde mucho antes; pero había numerosos cánticos para tal circunstancia, entre ellos dos de Mozart (K. 148 y K. 623), el segundo de los cuales se convirtió, tras la Segunda Guerra Mundial, en el himno nacional austríaco. En nuestros días, se canta a menudo el viejo canto escocés —acaso llegado a la masonería a través del scoutismo— «Sólo os digo hasta la vista, Hermanos...». Advirtamos también que los HH.: Beethoven y Goethe unieron sus talentos para la composición de un hermoso *Bundeslied* (Canto de unión), desgraciadamente poco conocido, para tres voces masculinas y columna de armonía tradicional (op. 122, en *si* bemol mayor). Puede encontrarse una excelente antología de este repertorio en Daniel Ligou, *Chansons maçonniques traditionnelles des XVIII^e et XIX^e siècles* (París, 1972).

Obras masónicas no rituales

Mientras que la columna de armonía tradicional se apropiaba de numerosas composiciones profanas adaptadas al efecto, algunos músicos iniciados no dudaban en acudir a la enseñanza iniciática en busca de inspiración para obras suyas no destinadas a integrarse en el ritual. Al tratarse de obras instrumentales, no puede aclararse su mensaje críptico ni realizarse su análisis sin algunos conocimientos particulares que pueden encontrarse en las obras citadas al principio de este artículo. Por otra parte, algunos detalles de instrumentación, como el uso insistente de los instrumentos de la «columna de armonía» o de los cornos di bassetto pueden llamar la atención. Igualmente, el uso de «baterías» rítmicas ternarias (asociadas a los ritos del primer y tercer grado), quinaría (asociada a los ritos de segundo grado y al rito femenino de adopción), o septenaria (grados elevados), puede significar una intención iniciática. La construcción en dos partes muy diferentes, una de armonías atrevidas, disonantes, de incertidumbre rítmica, opuesta a un allegro o a una fuga de aspecto franco y decidido, denuncia muy a menudo una intención simbólica muy determinada: es la oposición del caos y del orden constructivo, de la Noche y de la Luz, de la Luna y el Sol, incluso —si nos disculpan nuestras lectoras— del mundo femenino y masculino. Entre los ejemplos más destacables citaremos el primer movimiento del llamado «Cuarteto de las disonancias», K 465, de Mozart (cf. J. Chailley, *L'introduction du quatuor...*, op. cit.), la obertura de *Zoroastre* de Rameau, la obertura de *La flauta mágica* de Mozart, la *Fantasia para piano, orquesta y coro* op. 80 de Beethoven, *La Creación* de J. Haydn (cf. J. Chailley, *La création de Haydn, oratorio biblique et maçonnique*, en *L'Education musicale*, n.º 246, marzo de 1978, pp. 203-206, mayo de 1978, pp. 295-297).

Al tratarse de obras no rituales, se abandona a menudo la formación de la columna de armonía en beneficio de cualquier otra instrumentación. Es así como Beethoven hace uso de la inspiración fúnebre del tercer grado, por lo demás

claramente indicado, en el Adagio de su Cuarteto en *fa*, n.º 7 (cf. J. Chailley, Une signification cachée probable du quatuor en *fa* n.º 7 de Beethoven, en *De la musique à la musicologie*, op. cit., pp. 256-258).

El compositor inspirado en la enseñanza de las Logias, al componer música vocal, acude sobre todo a la ópera y a la cantata, y raras veces a la canción (cf. J. Chailley, *Le voyage d'hiver de Schubert*, París, 1975). Varias obras de Rameau merecerían estudios y análisis serios a partir de su aspecto verosímilmente masónico, especialmente *Zoroastre*, cuya clave aparece con claridad en el encabezamiento de la obertura (cf. P. M. Masson, *L'opéra de Rameau* [París, 1930] y R. Cotte, *La musique maçonnique...*, pp. 71-73). Mucho antes de Mozart, y también durante la época de composición de *La flauta mágica*, hay ya óperas alemanas de inspiración masónica que no son conocidas. Y es posible comprobar la existencia de huellas de simbolismo masónico, sobre todo en la época romántica, que aparecen en compositores o libretistas profanos, lo que indica lo amplio de la difusión de la enseñanza de las Logias. En Francia, a finales del Antiguo Régimen, un solo libretista, F. Nogaret, ya citado, ha dejado al menos ocho óperas masónicas, puestas en música por F. Giroust, Methieu de L'Epidor y uno o dos más, anónimos. François Le Sueur recibió el encargo de poner música a uno de ellos, *Le réveil d'Adam* (inspirado en los ritos femeninos de adopción), pero pasó el encargo a su discípulo François Marc. La obra no llegó nunca a ser representada (cf. Jean Mongrédien, *Jean-François Le Sueur*, Berna, s.f., y R. Cotte, *Musiciens francs-maçons à la Cour de Versailles...*, op. cit., Catálogo n.º c 12).

Mozart y la francmasonería

La obra masónica de Mozart, que por lo demás fue comenzada relativamente tarde (en diciembre de 1784), no es muy numerosa comparada con el conjunto de su producción: un total de unas quince partituras, pero todas de gran significación. Abordó poco más o menos todos los géneros masónicos: piezas rituales instrumentales, canciones o cánticos (Lieder), cantatas (probablemente destinadas a las reuniones rituales) e incluso la ópera, con *La flauta mágica*. Advirtamos que algunas de estas composiciones son muy anteriores a su iniciación (como la importante música escénica del drama *Thamos in Aegyten*, de T. Ph. Gebler). En cuanto a *La flauta mágica*, lejos de inspirarse en un libreto infantil y ridículo, como se ha repetido a menudo sin gran verificación, consiste, por el contrario, en una suma de la enseñanza masónica, cuyas intenciones son claramente subrayadas por el músico. Hay que citar en primer lugar la ya mencionada obra de J. Chailley, *La flûte enchantée...* Véase también Ph. A. Antexier, *Les oeuvres témoins de Mozart*, París, Leduc, 1982, y, sobre el personaje de Papageno, R. Cotte, *La musique maçonnique...*, pp. 121-125.

Goethe estimaba la obra hasta tal punto que tuvo la intención de añadirle una «segunda parte». Desgraciadamente, incapaz de comprender el genio de Beethoven, con el que sólo confraternizaba en lo aparente (cf. J. y B. Massin, *Beethoven*, op. cit.), pensó proponer su libreto a músicos de importancia menor, pero después de varias escenas abandonó el libreto desanimado (cf. Roland Guy, *Goethe franc-maçon*, París, 1974, pp. 227-262).

Recordemos también que la ópera cómica de moda en el siglo XVIII, se dedicó en bastantes ocasiones a burlarse de los ritos masónicos, evocados a veces con la más desbordante fantasía. Un estudio de este especialísimo repertorio ha sido realizado por Albert Lantoiné (protegido por el anonimato), *Arlequin franc-maçon. Les franc-maçons au théâtre*, París, 1919.

La Revolución francesa

Aunque es cierto que hace tiempo se ha aclarado ya lo relativo al pretendido «complot masónico» que habría preparado la Revolución francesa, resulta indiscutible que los organizadores de las fiestas revolucionarias buscaron modelos e inspiración en los ritos y la música habituales de la Logia. En relación con este aspecto de las manifestaciones revolucionarias, consúltense varios artículos de *Les fêtes de la Révolution. Colloque de Clermont-Ferrand (juin 1974)* (París, 1977), y en especial Jean-Louis Jam, *Fonction des hymnes révolutionnaires*, pp. 433-442; Richard A. Etlin, *L'architecture et la fête de la Fédération*, pp. 131-154; Jacques Brengues, *Apport de la franc-maçonnerie à la fête révolutionnaire*, pp. 54-563; y R. Cotte, *De la musique maçonnique à celle des fêtes révolutionnaires*, pp. 565-574. Por sus resultados, la fundación del Conservatorio de Música, esencialmente destinado en sus orígenes a suministrar músicos para este tipo de fiestas y para los ejércitos de la República, fue en muy buena medida obra de músicos francmasones. La relación personal de 1795 incluye un mínimo de cincuenta HH.: o antiguos HH.: cuya iniciación ha podido ser documentada, sobre un total de 111 profesores (cf. R. Cotte, *La musique maçonnique...*, pp. 133-146).

El siglo XIX

Comienza el siglo con la reapertura de actividades de las logias, interrumpidas casi por completo por la Revolución. La orde se acomoda bastante bien a los diversos regímenes políticos que se suceden en Francia, dispuesta a modificar, según los acontecimientos, determinados nombres o «títulos» de las logias («San Napoleón», «Santa Josefina», etc.), y el texto de determinados «saludos» en el curso de los banquetes rituales. Se toman los viejos libros de «cánticos» y se componen nuevas cantatas a la gloria del jefe del estado del momento. Las columnas de armonía se mantendrán durante mucho tiempo, degenerando durante la segunda mitad del siglo, pero la tradición de conciertos de logia continuará hasta muy tarde. Sabemos que en 1862 Léo Delibes (del que no sabemos si fue masón) dio uno de estos conciertos, lo mismo que Albert Lavignac (del que tampoco lo sabemos) en 1870, con cantantes de la Opéra. En Inglaterra, como ya hemos hecho notar, el órgano hace su entrada en el Templo, y se crea el título de «Gran Organista de la Gran Logia», cuyos primeros titulares fueron Georges Smart (1776-1867), Sir Michael Costa (1808-1884) y Charles-Edouard Horsley (1822-1876), alumno del H.: Félix Mendelssohn (*MGG*, t. IV, pp. 888 y ss.). En Francia, por entonces, se contentan con un modesto harmonio (cf. R. Cotte, *La musique maçonnique...*, p. 166).

La provisional decadencia de la música masónica no alejó del Templo a los

compositores ilustres: Boieldieu, Meyerbeer, J. N. Hummel, Lefébure Wély, Mendelssohn, Spontini, el chansonnier Eugène Pottier, el musicólogo Hugo Riemann, etc. Pueden encontrarse relaciones más completas (aunque no exhaustivas) en el artículo de P. Nettl y R. Cotte, *Freimaurermusik*, en *MGG*, ya citado, y en R. Cotte, *La musique maçonnique...*, pp. 181-221.

Franz Liszt, que al parecer fue un masón asiduo (cf. el artículo de *MGG* citado más arriba), habría escrito algunas obras para piano claramente inspiradas en el simbolismo masónico. Pero hasta el momento no parece que se haya escrito ningún trabajo científico sobre este tema. Sin llegar a iniciarse, Wagner tuvo siempre muy estrechas relaciones con la Orden y a menudo se inspiró en su filosofía y en sus ritos, que conocía perfectamente (v. J. Chailley, *Parsifal, opéra iniatiique*, París, 1979).

El despertar de la Rosa-Cruz

El grado de Rosa-Cruz (18.º del rito escocés, 7.º del rito francés) no es tan sólo una creación espontánea de los «fabricantes» de grados elevados (pues los hubo), sino más bien el regreso a una tradición muy conocida que se remonta, al menos, a comienzos del siglo xvii. Síntesis de cristianismo y ocultismo, la «Fraternidad Rosa-Cruz», según se cree, tuvo entre sus adeptos a Francis Bacon, Martín Lutero, René Descartes y, más tarde, a Goethe (conocido como masón) y, aún más próximo a nuestro tiempo, al poeta Saint-Pol-Roux. Integrada en los grados elevados de la masonería, la Rosa-Cruz recobró vigor, especialmente en el siglo xix, en organizaciones independientes, favorecidas por la simpatía de los francmasones. Aunque no son muy numerosos, se compusieron cantos rosacruces (masónicos) sobre todo a finales del siglo xviii y principios del xix. Parece evidente que Wagner, que tuvo algunas dificultades con la Masonería, conocía perfectamente el ritual del 18.º grado escocés. Del mismo modo que Mozart y sus colaboradores habían tratado en ópera los primeros grados masónicos, Wagner desarrolló en *Parsifal* el detalle de las ceremonias de aquél (cf. J. Chailley, *op. cit.*). En Francia, la «Orden de la Rosa-Cruz del Templo o de la Rosa-Cruz Católica», fundada por Joséphin Péladan, cumplió entre otras numerosas organizaciones rosacruces, un cometido de cierta importancia en el terreno artístico (cf. Faucher y Ricker, *op. cit.*, p. 375). Erik Satie fue su maestro de capilla y escribió algunas piezas para ella o inspiradas en sus enseñanzas (cf. R. Cotte, *La musique maçonnique...*, pp. 176-179).

Después de 1900

Tras la progresiva degradación de la columna de armonía a finales del siglo xix, se asiste desde principios de los años 20 a una seria renovación de la música masónica. Entre los compositores notables aparece Jan Sibelius, autor de una soberbia suite de rituales en la tradición inglesa, para canto y órgano (editada en Estados Unidos), Francis Casadesus, el holandés Willem Pijper, autor de un ritual de iniciación al primer grado (Amsterdam, 1951), Pierre-Max Dubois, autor de una ópera basada en *La serpiente verde*, de Goethe, el belga Victor Legly, autor de rituales de iniciación a los grados 18.º y 30.º, el suizo Jacques Cerf, autor de un

poema sinfónico, *La esfinge*, y de un ritual para el 18.º grado, etc. (cf. R. Cotte, *Mus. maç.*, pp. 181-188), sin contar otros de gran renombre que, por el momento, no nos han autorizado a divulgar su adscripción masónica.

Estos compositores, sin desviarse de la tradición musical masónica, no dudan en utilizar a menudo un lenguaje armónico de nuestro tiempo y los medios orquestales más modernos.

Roger COTTE

Capítulo 11

El primer Romanticismo (ca. 1800-60)

I. GENERALIDADES. EL ROMANTICISMO EN FRANCIA

Definiciones y denominaciones

El Romanticismo es una estética que se ha dado en todas las formas artísticas; en razón de esta diversidad, y también porque el Romanticismo representa al mismo tiempo un período histórico, resulta difícil de definir.

No obstante, desde su origen los artistas se han preguntado a sí mismos sobre las tendencias y aspectos de su arte. Es aconsejable empezar mediante un ensayo de definición moderno como el que abre el vol. III del *Cours d'histoire de la musique* de J. Chailley (Leduc, 1983, en colaboración con J. Maillard); con ayuda de la perspectiva temporal y de esta síntesis podremos abordar las definiciones de la época. E. T. A. Hoffmann es tal vez el primero en haber calificado como «romántica» una música, pero en él esta definición apunta a la música alemana de sus predecesores inmediatos (Haydn, Mozart, Beethoven) o más lejanos (Bach). Esto no impide que tengamos así una definición realmente orientada en sentido nacionalista, donde se mezcla el pasado (Bach) con lo moderno (Beethoven), aunque expresada por un espíritu especialmente conocedor del asunto, ya que Hoffmann era, al mismo tiempo, poeta, compositor, director de orquesta e incluso dibujante. Sus opiniones musicales e históricas pueden encontrarse en su labor crítica, recopiladas, por ejemplo, en *Schriften zur Musik und Nachlese*, t. V, de la edición de sus *Werke*, Munich, Winckler, 1963. Para otros, al contrario, y sobre todo en Francia e Italia, romanticismo fue sinónimo de novedad, y todos los compositores «revolucionarios» eran considerados entonces románticos. Esta posición fue defendida, por ejemplo, por el primer historiador francés del romanticismo, F. R. de Toreinx, *Histoire du romantisme*, París, 1829 (reimp. en Ginebra, 1973); Beethoven, Weber, Rossini son mezclados y considerados románticos. Con determinadas variantes, ésta es también la posición de Berlioz, como veremos más adelante.

Las contradicciones y convergencias de estas definiciones de época han sido

examinadas por J. Boyer, *Le romantisme de Beethoven*, París, 1938, donde, aunque se refiere desde luego al caso de Beethoven únicamente, se establece con vigor el lugar central que ocupa este compositor en la mitología romántica, y explica con claridad el fenómeno de interferencia creado por el gusto de la época, la renovación del lenguaje musical y la necesidad de los Románticos de colocarse en una determinada tradición.

Fuentes de la época

Teoría musical, estética

Para saber cómo ha sido definida la música por los músicos, en su mismo principio, será conveniente remontarse primero a J.-J. Rousseau, cuya ideología estética y musical irradia aún durante toda la primera mitad del siglo xix. Su *Diccionario de música* es hoy accesible en la reimpresión de 1977 realizada a partir de la edición de 1817, dos volúmenes, el último de los cuales contiene, además del resto de los escritos sobre música de Rousseau, el texto de *Le Devin du village* y de *Pygmalion*. Hay una edición de bolsillo de los *Écrits sur la musique* de Rousseau (París, 1979), reimpresión de una edición de 1838 con prefacio de C. Kintzler que sitúa muy bien el pensamiento de Rousseau en el discurso de los filósofos de la música. Habrá que leer, también, el primer teórico que defiende la música al margen de toda referencia al lenguaje hablado, como un medio directamente emocional: J. J. de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même*, París, 1785 (también ha sido reimp., pero en una edición de escasa tirada).

Chabanon aparte, los demás teóricos consideran aún el fenómeno musical con referencia al lenguaje hablado y en la perspectiva de la imitación (*mimesis*) aristotélica: J. B. de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, París, 1780; E. de Lacépède, *La poétique de la musique*, París, 1785; G. A. Villoteau, *Recherches sur l'analogie de la musique*, París, 1807. Incluso mucho más adelante encontramos aún este enfoque lingüístico y aristotélico, sumamente racionalista, en J. B. de La Halle, *Essai sur la musique* (discurso de Academia), París, 1825, y en F. J. Fétis, *La musique mise à la portée de tout le monde*, París, 1847. En una primera lectura, la obra de Fétis se presenta como un manual destinado a enseñar al gran público qué es la música y cuáles son sus leyes, los principios de armonía, del contrapunto, etc., pero la referencia a Rousseau es interesante porque denota la permanencia de la ideología de fines del siglo xviii en el pensamiento estético del romanticismo musical, que no la siente como antitética del racionalismo a que hacíamos referencia.

Sería interesante también recordar el pensamiento musical del idealismo alemán; por ejemplo, G. F. Hegel, *Estética* (1.ª ed., 1835). Para Hegel la música es, desde luego, expresión directa del sentimiento, pero a pesar de todo es un arte que pertenece al mismo grupo que la poesía, no al de arquitectura/escultura/pintura. Además, los análisis de Hegel se basan en ejemplos mozartianos o en la música de finales del siglo xviii. También Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (1.ª ed., 1819). Generalmente se asocia Schopenhauer a Wagner, pero si no fuera suficiente con la cronología, basta con ver en esta obra que, si para Schopenhauer la música constituye sin duda la expresión del sentimiento

esencial espontáneo, las demostraciones se apoyan en ejemplos sacados de Rossini, lo que demuestra que el romanticismo musical, para los contemporáneos, era una noción muy amplia.

Diccionarios

La primera obra del género que ha conocido una auténtica difusión es el *Dictionnaire historique des musiciens*, de Choron-Fayolle, París, 1810. Es abundante en leyendas, ingenuidades y errores. De mayor seriedad, F.J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, París, 1840-1865 (suplemento obra de A. Pougin, 1884), es capital y especialmente fiable para la vida musical a partir de 1810, ya que pueden encontrarse en él numerosas biografías incluso de artistas muy poco conocidos, y hasta de aficionados. Más especializado, el *Dictionnaire du plain-chant* de Joseph d'Ortigue (1853), realizado en colaboración con Th. Nisard, es indispensable para todo lo que se refiere a la música de iglesia, y el *Dictionnaire lyrique* de F. Clément y P. Larousse (1968, supl. hasta 1881), pese a sus errores, es inapreciable para la historia de las óperas.

La vida musical en París

Encontraremos numerosos documentos de la época en la *Revue internationale de Musique française*, cuya aparición comenzó en 1980. Pero hay que tener en cuenta que tales testimonios provienen de contemporáneos, directamente mezclados en el movimiento de la vida musical. Por lo tanto, resultan a menudo parciales y sesgados:

a) *Para la ópera* recordemos dos obras capitales de F. H. J. Castil-Blaze: *Les Théâtres lyriques de Paris: l'Académie de Musique*, París, 1855, y *Les théâtres lyriques de Paris: le Théâtre-Italien*, París, 1856. Estas dos obras reconstruyen la vida de cada teatro, entreverada con gran cantidad de anécdotas, más o menos ociosas, pero registran la cronología y los repartos más famosos, e incluyen retratos de los cantantes (extensión de sus voces, de su repertorio, etc.); el vol. II es indudablemente mejor que el I. Castil-Blaze fue, a pesar de determinadas faltas, un dilettante apasionado. J. d'Ortigue (*Le balcon de l'Opéra*, París, 1853) es berlioziano, es decir, parcial, y más atento a los «escándalos» que a las cuestiones de gusto musical propiamente dicho. Mucho mejor, sin duda alguna, *Les beautés de l'Opéra*, París, 1845, es una obra colectiva donde se narran los éxitos mayores, tal como fueron interpretados, con indicación de los decorados, etc. Encontramos allí noticia sobre *Don Juan*, *Guillermo Tell*, *La Juive*, *Los Hugonotes* (¡por Th. Gautier!).

b) *Los conciertos del Conservatorio*.—A. Elwart, *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire*, París, 1860. Elwart fue el primer secretario general y cuenta la atmósfera, la política musical de la institución y, sobre todo, aporta programas, algo que resulta inapreciable, ya que así comprobamos que la asociación se encontraba lejos de limitarse a tocar Beethoven. G. Dandelot, *La Société des Concerts*,

París, 1898, resulta menos útil para nosotros, ya que, aunque continúa a Elwart, es menos preciso.

c) *Varios*.—Puede resultar muy provechosa la lectura de varias obras de diletantes que reconstruyen muy bien la atmósfera. A. Jullien, *Paris dilettante au commencement du siècle*, París, 1884, reconstruye, por ejemplo, la introducción de las óperas de Mozart en París, con cuadros, y esboza retratos de los críticos de la época; también se refiere a Weber en París. E. Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, París, 1886, reconstruye los hermosos años de Pasta, Malibran, etc., ya que Legouvé fue, junto a otros, un libretista muy solicitado. A. Marmontel, *Les pianistes célèbres*, París, 1878, es indispensable para conocer la manera de tocar de aquellos numerosos pianistas, la mayor parte de los cuales hemos olvidado hoy; Marmontel era pianista y su testimonio es realmente autorizado. A. de Pontmarin, *Les souvenirs d'un mélomane*, París, 1879, es de utilidad en la medida en que Pontmarin indica cuáles han sido los «grandes acontecimientos» musicales de los años románticos. Esto nos aporta un útil correctivo (por ejemplo, en relación con el duelo pianístico Liszt-Thalberg) a nuestra visión más decantada de la historia.

Escritos de músicos. Memorias

a) La figura dominante en esta época es, desde luego, Berlioz, para el cual disponemos hoy de nuevas ediciones cuidadas de carácter científico: *Mémoires*, París, Garnier-Flammarion, 1969, 2 vols.¹; hay en ellas una teatralización del romanticismo, presentado como una lucha de la novedad contra la rutina y los prejuicios. Berlioz establece su doble filiación estética: Beethoven y Gluck, pero es una filiación muy personal; *Correspondance générale*, 4 vols., hasta el momento, referentes a 1803-1855, en Flammarion, 1972-1983. Para las cartas posteriores a 1855 hay que consultar aún Daniel Bernard, *Correspondance inédite*, París, 1879, y J. Tiersot, *Correspondance*, París, 3 vols., 1907-1932.

Berlioz era sin duda un escritor de talento al mismo tiempo que un crítico penetrante; de lectura placentera y provechosa, *Les soirées de l'orchestre*, París, Gründ, 1969, es una recopilación de todo tipo de escritos aparecidos en *La Gazette musicale* que abarcan todo el repertorio de la época; *A travers chants*, París, Gründ, 1971, ofrece una selección de artículos aparecidos en los *Débats*; algunos de ellos resultan esenciales; *Les grotesques de la musique*, París, 1968, es otra recopilación de artículos variados, que se caracteriza, como anuncia el título, por una intención satírica mucho más acentuada. Finalmente, con el título apócrifo *H. Berlioz: cauchemars et passions*, París, 1981, se oculta una selección de escritos recopilados por G. Condé, de diversa procedencia, que van de 1835 a 1863. Una edición íntegra de la crítica de Berlioz, preparada por Y. Gérard y H. R. Cohen (Francia-Canadá), se encuentra en preparación.

b) A continuación pueden reseñarse testimonios de otros compositores, de variable interés, y, sobre todo, de desigual interés literario: Reichardt, *Un biver à*

¹ Hay versión española: Taurus, 2 vols., Madrid, 1985.

Paris sous le Consulat (trad. y ed. del relato de viaje del autor, antiguo maestro de capilla de Federico II, publicado en alemán con el título *Vertraute Briefe aus Paris*), fruto del trabajo de Laquière, París, Plon, 1896: Reichardt cuenta la acogida de las sinfonías de Haydn y Mozart en París, la moda de las romanzas cantadas por Garat, de los salones musicales, el amor de Lucien Bonaparte por Mozart y Haydn... Grétry, *Mémoires ou Essais sur la musique*, Bruselas, 1924, y *Réflexions d'un solitaire*, Bruselas, 1923: Grétry era uno de los autores más interpretados en el tránsito del siglo. Podemos interrogarnos sobre el carácter romántico o prerromántico de su música, pero sus escritos muestran un alma sensible que concibe la música como una voz del corazón y un desahogo del sentimiento, en el espíritu de Rousseau y de Senancour. F. Mendelssohn, *Voyages de jeunesse, lettres européennes*, París, 1980 (reimp. a partir de la edición de Hetzel de 1870), recuerdos turísticos de las grandes capitales visitadas por un joven prodigio; contiene testimonios interesantes sobre la cultura musical media de distintos países y permite la benéfica aparición de temperamentos artísticos tan completos y variados como los de Liszt o Berlioz. R. Schumann, *Sur les musiciens*, París, 1979 (reimp. a partir de la edición francesa de 1894); selección de críticas entresacadas de la *Neue Schrift für Musik*; se explica y se defiende aquí el romanticismo a partir de ejemplos concretos. Favorable a Bach, Schubert, Berlioz, Mendelssohn, Chopin, Liszt, etc., se trata de un texto canónico del romanticismo musical resplandeciente que defiende la primacía germánica del movimiento.

c) Todo ello habría que completarlo con las ediciones alemanas de Reclam, Leipzig, Universal Bibliothek: Liszt, *Schriften zur Tonkunst*, 1981, que contiene los grandes textos de Liszt, escritos o no por él mismo, a veces en alemán traducido del francés, especialmente el ensayo sobre Chopin (primero de la bibliografía de este músico), las *Lettres d'un Bachelier ès musique, les Bohémiens et leur musique*. Schumann, *Gesammelte Schriften zur Musik und Musiker*, 1974, mucho más completa que la edición francesa reseñada más arriba. C. M. von Weber, *Kunstansichten*, 1975, que presenta un Weber polimorfo: hace crítica de las óperas francesas de Méhul, Cherubini, etc., y les reconoce una deuda implícitamente; defiende su programa de ópera alemana mediante libelos y presenta un relato autobiográfico inconcluso, *Tonkünstler Leben* (Vida de un músico). St. Heller, *Lettres d'un musicien romantique à Paris*, París, 1981 (textos en parte inéditos, recopilados y anotados por J. J. Eigeldinger), fundamentalmente autobiográfico. Recordemos también que Wagner escribió páginas de crítica sobre la vida musical en París, durante su estancia en 1842, y que concibió relatos novelescos y musicales que aparecieron en la revista de Schlésinger; pueden encontrarse, dispersos, en las *Obras completas*, en 13 vols., reimpresas en Les Introuvables, 1977 (aunque hay que tener cuidado con la traducción, a menudo poco satisfactoria; la edición en su conjunto fue reallizada bajo la dirección de J. G. Prod'homme).

Crítica musical y musicográfica

A diferencia de los anteriores, los títulos siguientes no fueron escritos por auténticos compositores; por otra parte, la orientación es a menudo general, relativa al espíritu del período y del Romanticismo considerado en su conjunto: H. Blaze

de Bury, *Meyerbeer et son temps*, París, 1865 (ha sido reimp., en tirada limitada, por Les Introuvables, 1982); el título habla mucho del gusto del autor, que era crítico de la *Revue des Deux Mondes*, y defendía un romanticismo ecléctico y moderado (Rossini, pero también Schubert), muy antiwagneriano. W. von Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, Petersburgo, 1852, 2 vols.; prácticamente es la primera obra crítica de conjunto escrita en francés sobre Beethoven; en tal sentido ha gozado de justa celebridad. T. Gautier, *La musique*, París, 1911, recopilación de diferentes artículos del *Moniteur*, de los *Débats* o de otras publicaciones, por un ardiente escritor romántico, gran aficionado a la ópera y al ballet, simpatizante wagneriano y destacado dilettante. G. de Nerval, *La vie du théâtre*, París, 1961, un tipo de obra muy semejante a la anterior, aunque más orientada hacia la ópera italiana de Donizetti, Rossini y la ópera o la ópera cómica francesa (Hérold, Auber, etc.). A. Oulibicheff, *Nouvelle biographie de Mozart*, Moscú, 1843, 3 vols., en francés. Oulibicheff es defensor, a través de Mozart, de un concepto moderado del romanticismo en ópera. Del mismo autor, *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*, Leipzig, 1857, es, por el contrario, un auténtico panfleto antibeethoveniano. En nadie mejor que en Oulibicheff se comprende hasta qué punto el Romanticismo estaba atravesado por conciencias estéticas antagónicas. G. Planche, *Etudes sur les arts*, París, 1855, que no incluye sólo artículos sobre música. Planche, en la *Revue des Deux Mondes* era un ardiente defensor del romanticismo de Mozart: *Don Giovanni*, en su opinión, era la obra maestra absoluta. G. Sand, *Lettres d'un voyageur e Histoire de ma vie*, en *Oeuvres intimes et autobiographiques*, París, 1970, 2 vols.: la *Historia de mi vida* contiene información sobre el aprendizaje musical de G. Sand, característico de la época; están ahí también sus famosas páginas sobre Chopin (¡más bien desconocido!); las *Cartas de un viajero* están dedicadas a Beethoven, aún más a Meyerbeer, y a ensayos de transcripción literaria de audiciones musicales. Schlichtegroll, *Vie de Mozart*, y Niemtscheck, *Notice biographique sur Mozart*, Saint-Etienne, 1976; esta edición, debida a C. de Nys y G. Favier, une dos textos de principios del siglo XIX que contribuyeron no poco a considerar romántico a Mozart, en razón de una dramatización y una idealización de su vida. P. Scudo, *Critique et littérature musicales*, París, 1850. Scudo era un encarnizado adversario de Wagner y de Berlioz; lo que le gustaba era la ópera italiana de Cimarosa y Rossini, y la ópera francesa (Auber, Gounod); alternaba con Balze de Bury en las columnas de la *Revue des Deux Mondes*. Stendhal: puede parecer sorprendente que este autor aparezca aquí, pero la verdad es que Stendhal fue el primer defensor de una concepción modernista del romanticismo (en este punto es radical opositor de E. T. A. Hoffmann), alabando con rigor a Rossini, a todos los italianos anteriores a 1830 y, desde luego, a Mozart; por otra parte Stendhal escribió, en una época en que la crítica musical no existía como género constituido, algunas obras que provocaron polémica: *Vidas de Haydn, de Mozart y de Metastasio* (a diferencia de la *Vida de Haydn*, plagada a Carpani, la *Vida de Mozart* concluye con dos cartas muy personales y muy románticas sobre el compositor). La *Vida de Rossini* es la primera obra en francés sobre este músico. Stendhal escribió, además, artículos para el *Journal de Paris* donde dio cuenta de la actividad del Théâtre-Italien en 1824-1825; fueron recopilados con el título moderno de *Notes d'un dilettante*. Para los dos primeros títulos es preferible la edición Champion a cualquier otra, antigua o moderna. Las *Notes d'un dilettante* sólo existen hoy día en la pequeña edición del Divan.

Estudios modernos

Estudios generales

Para todo lo relativo a estética musical hay que acudir a la obra de L. de La Laurencie, *Le goût musical en France*, reimp. Ginebra, 1972, que a pesar de ser muy antigua (la edición princeps es de 1905) resulta aún insustituible; y la de G. Snyders, *Le goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, París, 1968; en esta última obra encontraremos un excelente comentario sobre las teorías estéticas vigentes en Francia sobre música en vísperas de la eclosión del movimiento romántico.

Los aspectos literarios del fenómeno musical romántico han sido estudiados más específicamente por L. Guichard, *La musique et les lettres au temps du romantisme*, París, 1955; J. M. Bailbé, *Le roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet*, París, 1969, y más recientemente por F. Claudon, *L'idée et l'influence de la musique chez les romantiques*, Lille, distribuido por Champion, 1979 (tesis doctoral, ensayo de reflexión histórica y general sobre el romanticismo).

Pueden encontrarse consideraciones más amplias (que desbordan el marco de Francia, sin excluirla, desde luego) en J. Chantavoine y Gaudefroy-Demonbynes, *Le romantisme dans la musique européenne*, París, 1955 (un clásico de la Historia) y, en este caso en alemán, en W. Wiora, *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, Regensburg, 1955 (importante para las cuestiones de teoría musical; consiste en una recopilación de artículos).

Para un período más limitado (último cuarto del siglo XVII) y con una perspectiva sólo sociológica, puede consultarse provechosamente aún la obra de B. Brévan, *Les changements de la vie musicale parisienne, 1774-1799*, París, 1980.

Entre los estudios modernos, el piano, instrumento romántico por excelencia, ha sido objeto de importantes estudios: D. Pistone, *Le piano dans la littérature française des origines jusqu'en 1900*, Lille, distribuido por Champion, 1975; A. de Place, *Le piano-forte à Paris entre 1780 et 1822*, tesis de tercer ciclo, EPHE, 1978 (obra que contiene también un catálogo de piezas publicadas en París en el tránsito de ambos siglos); F. de La Grandville, *Le Conservatoire de Paris et le piano...*, tesis de tercer ciclo, Universidad de París IV, 1979.

El repertorio ha sido especialmente estudiado por G. Favre, *La musique française de piano avant 1830*, París, 1953.

Al margen del piano hay que citar aún M. Daups, *Un instrument romantique: le violoncelle en France de 1804 à 1915*, tesis de tercer ciclo, Aix-Marsella, 1975: en la primera parte encontraremos detalles muy concretos sobre la evolución de la factura del instrumento a principios del siglo XIX, sirviendo de continuación a la tesis de Sylvette Milliot sobre *Le violoncelle en France au XVIII^e*.

Sobre la orquesta y su historia durante el período romántico, los trabajos más recientes están en inglés: D. Charlton, *Orchestration and orchestral Practice in Paris (1789-1810)*, Ph. D., Cambridge University, 1973, y B. Schwartz, *French instrumental music between the Revolution: 1789-1830*, Ph. D., Columbia University, 1950.

La música de cámara a mediados del siglo XIX ha sido objeto de estudio en una perspectiva al mismo tiempo histórica y sociológica en la obra de J. M. Fauquet, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, tesis de tercer ciclo, París-Sorbona, 1981.

Hay que mencionar aún otros estudios de carácter general. A. Devriès y F. Lésure, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, Ginebra, Minkoff, 1979; hasta el momento sólo ha aparecido el primer tomo (Desde los orígenes hasta 1820); es una obra de gran utilidad para la fecha de las partituras gracias a un estudio de las acotaciones; finalmente, en relación con un género musical típicamente francés, la romanza, el estudio fundamental sigue siendo el de H. Gougelot, *La romance française sous la Révolution et l'Empire*, Melun, 1938, junto con el indispensable *Catalogue des romances françaises publiées sous la Révolution et l'Empire*, Melun, 1937, y del importantísimo libro de Frits Noske *La mélodie française avant Berlioz*. En cuanto al período revolucionario, a los trabajos pronto centenarios de Constat Pierre, que siguen siendo perfectamente válidos, hay que añadir: M. Ozouf, *La fête révolutionnaire*, París, 1976 (que es un punto de vista únicamente histórico y sociológico, pero que renueva la cuestión) y las actas del Coloquio de Clermont-Ferrand sobre la Fête révolutionnaire (junio de 1974), París, Société des Etudes robespierristes, 1977.

Monografías

En los últimos treinta años varios compositores franceses de los años 1780-1830 han sido objeto de estudios originales (en este momento hay varios trabajos en curso en diferentes universidades francesas y extranjeras); la perspectiva sobre este período de la música francesa, descuidada durante mucho tiempo, experimenta, pues, una modificación.

Para Berlioz, tras el pionero A. Boschot (*L'histoire d'un romantique*, 3 vols., 1906-1912), la obra fundamental es la de J. Barzun, *Berlioz and the romantic century*, Londres, 1951, 2 vols. Contiene una importante bibliografía (que no impide la utilidad de acudir a la de C. Hopkinson, *A Bibliography of the musical and literary Works of H. Berlioz*, Edimburgo, 1951); entre los títulos recientes podemos citar aún: H. Barraud, *H. Berlioz*, París, 1955, reed. 1979, C. Ballif, *Berlioz*, París, 1968 (con penetrantes enfoques sobre problemas de análisis), J. M. Elliot, *Berlioz*, Londres, 1972, y J. M. Bailbé, *Berlioz et l'art lyrique*, Berna, 1981 (sobre las sucesivas y diferentes fórmulas de acercamiento a la ópera por parte de Berlioz). El *Bulletin de l'Association nationale Hector Berlioz* da regularmente cuenta de las manifestaciones y publicaciones relativas a este maestro.

A partir de 1950 aparecieron varios estudios sobre Cherubini, que están lejos de agotar el tema: S. Selden, *The french operas of Luigi Cherubini*, 1951, Yale University; F. Schlitzer, *Ricerche su Cherubini*, Siena, 1954; C. F. Reynolds, *Cherubini*, Ilfracombe, 1963; B. Deane, *Cherubini*, Londres, 1965 y, el más reciente de todos, H. Ternes, *Die Messen von Luigi Cherubini*, Universidad de Bonn, 1980 (se trata de un estudio al mismo tiempo histórico y musical).

Su estricto contemporáneo, J. F. Le Sueur, ha sido objeto de un estudio exhaustivo (con varios capítulos especialmente dedicados a la música religiosa en París en vísperas de la Revolución y durante ella, y sobre la moda ossiánica a principios del siglo XIX), obra de J. Mongrédien, J. F. Le Sueur, *Contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830)*, Berna, 1980, 2 vols.

No existe aún ningún trabajo francés moderno sobre Gossec. Hay que acudir

a J. Mac Donald, *François-Joseph Gossec*, Ph. D., Universidad de Michigan, 1968; lo mismo sucede con Catel, a propósito del cual es preciso consultar S. Suskin, *The music of C. S. Catel for the Paris Opera*, Ph. D., Yale University, 1972; sobre Méhul se preparan actualmente algunos trabajos (Elisabeth Bartlet, California); sobre Boieldieu, la ya antigua obra de G. Favre, *Boieldieu, sa vie, son oeuvre*, París, 1944-1945, 2 vols., continúa siendo válida. El compositor Berton ha sido injustamente descuidado hasta el momento, pero merecería ser objeto de un estudio de síntesis.

Sobre Spontini, que en un momento determinado formó parte de la escuela francesa, ha de consultarse en primer lugar la tesis de tercer ciclo de P. Barbier, *Spontini à Paris*, Rennes, 1982 (trabajo histórico, estudio de los libretos, pero sin análisis musical alguno); para cualquier estudio sobre Spontini es necesario un contacto previo con el *Comitato permanente di studi Spontiniani* que, en Maioli, provincia de Ancona, coordina las investigaciones universitarias internacionales sobre este compositor.

Choron, figura importante de la época, acaba de ser objeto de un bello trabajo universitario, obra de B. R. Simms, *Alexandre Choron (1771-1834), as a historian and theorist of music*, Yale University, 1971 (con enfoques muy interesantes, especialmente en cuanto a problemas de pedagogía musical a comienzos del siglo xix). Choron no es separable de los pedagogos originales agrupados alrededor de la escuela Niedermeyer (M. Galerne, *L'école Niedermeyer*, París, 1928; J. Chailley, Migniny, Maleden et l'école Niedermeyer, en *Logos Musicae*, Wiesbaden, Festschrift für Albert Palm, 1982), de la que Françoise Gervais (*Etude comparée des langages harmoniques de Fauré et Debussy*, París, 1971) ha mostrado lo determinante de su influencia en el lenguaje musical de comienzos del siglo xx. Estos estudios han revalorizado la personalidad excepcional de J. J. de Momigny, al que Albert Palm ha dedicado varios estudios muy documentados; la importancia de Momigny es sin duda tan amplia en el campo de la armonía (sus ideas en este sentido han sido estudiadas por J. Chailley) como en el del ritmo, y en este último sentido influyó especialmente en Mathis Lussy, H. Riemann y Dom Mocquereau y, a través de este último, el conjunto de concepciones solesmianas del fraseo musical que han llevado a las actuales concepciones de interpretación del canto gregoriano.

Desde hace varias décadas abundan los trabajos sobre Chopin, especialmente en polaco, lo que hace que su acceso sea difícil; en francés podemos citar: A. Cortot, *Aspects de Chopin*, París, 1949²; B. Gavoty, *F. Chopin*, París, 1974, y la indispensable obra de J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel, 1970.

Los compositores de la siguiente generación (Auber, Meyerbeer, Hérold, Halévy) son objeto hoy día de investigaciones universitarias, tanto en Francia como en otros países; sobre estos hombres y su obra hay que rectificar aún muchos errores y queda mucho por descubrir.

Textos musicales

a) *Manuscritos y ediciones antiguas*.—Para todo lo que se refiere a la ópera, la primera biblioteca que hay que consultar es, naturalmente, la de la Ópera de

² Versión española: Alianza Música, n.º 27, Madrid, 1986.

París; se encuentran allí no sólo las diferentes ediciones de las obras representadas en este teatro, sino también, muy a menudo, la partitura manuscrita y el material (vocal e instrumental) utilizado en las primeras ejecuciones.

N. B. Para los libretos de ópera, consúltase el fichero especial de la biblioteca de la Ópera, el del departamento de música de la BN y el fondo Rondel, uno de los más ricos de Francia en cuanto a teatro en general, en la biblioteca del Arsenal.

También para ópera, y para cualquier otra forma de música, el fondo más importante es el del departamento de Música de la BN; para cualquier partitura hay que buscar al mismo tiempo en el fichero blanco (fondos originales de la BN) y en el fichero amarillo (antiguo fondo del Conservatorio, conservado en la BN).

No hay que dejar de consultar el fichero de la biblioteca del Instituto de Musicología (3, rue Michelet, 75006 París), que posee una considerable cantidad de manuscritos y ediciones musicales de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX.

b) Ediciones modernas.—Con excepción del volumen *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution française*, de Constant Pierre, París, 1899, los principales textos de música francesa relativos a este período han sido publicados, después de la Segunda Guerra Mundial, fuera de Francia.

Ediciones monumentales.—F. Chopin: edición del centenario, publicada por el Instituto F. Chopin de Varsovia (1949-1964); H. Berlioz: *New Berlioz Edition*, edición en curso de realización, Hugh Mac Donald *General Editor*; cada volumen cuenta con un prefacio histórico y técnico sustancial.

Otras ediciones.—Hay dos ediciones en curso de publicación bajo la dirección de Barry S. Brook: *a)* «French Opera in the Seventeenth and Eighteenth Centuries», Nueva York, Pendragon Press; se trata de una publicación en facsímil de la partitura de orquesta original y del libreto precedido de una detallada introducción escrita, para cada ópera, por un especialista; para finales del siglo XVIII pueden encontrarse en esta colección obras de Salieri, Delayrac, Sacchini, Lemoyne, Devienne, Méhul, Le Sueur y Gaveaux; *b)* «The Symphony, 1720-1840», Nueva York, Garland Publishing, con unas 500 sinfonías; en lo que se refiere a Francia han aparecido ya (con partituras): 4 sinfonías de Pleyel, 3 de Méhul, 2 de Hérold y 2 de Onslow; se encuentran en preparación obras sinfónicas de Ozi (fagot), Devienne (flauta), Viotti (violín), etc.

Aún habría que reseñar la edición de las *Sonates pour le piano-forte* de Boieldieu de G. Favre, París, 1944 y 1947; otra con las *Oeuvres complètes pour orgue*, así como una *Anthologie de pièces pour piano* de Boëly, por N. Dufourcq y B. F. Sappéy, París, 1974 y 1975; por lo demás, recientemente se han publicado piezas de cámara de Cherubini, Reicha, etc., especialmente en partituras de bolsillo «Eulenburg».

Archivos y prensa

Archivos.—La mayor parte de los archivos de la Ópera han sido transferidos a los Archivos nacionales y clasificados en la serie AJ XIII; puede encontrarse su inventario detallado (tablas exhaustivas) en el volumen de Mme. Labat-Poussin,

Archives du Théâtre national de l'Opéra, París, 1977; los registros que permanecen en la Ópera están siendo clasificados en este momento. Para la Ópera habría que consultar también las series 01 a 04 (casas del Rey y del Emperador): inventarios *in situ* en los Archivos nacionales; la serie F21 (Bellas Artes) contiene también interesantes documentos sobre los teatros.

Para la música religiosa (especialmente la historia de las escolanías y presencia de instrumentos en la iglesia) hay que acudir a los Archivos diocesanos de París (8, rue de la Ville-l'Evêque); encontraremos allí, por ejemplo, los archivos de Saint-Roch, Saint-Eustache, Saint-Jacques du Haut-Pas...; otras parroquias parisienses (Nôtre-Dame-des-Champs o Notre-Dame-de-Lorette) han conservado sus archivos por sí mismas.

Para todo lo que se refiere a la historia de la música en Notre-Dame, no hay que descuidar el propio Museo Notre-Dame (rue du Cloître-Notre-Dame) que, además de los registros capitulares, contiene numerosos archivos relativos a la historia de la catedral.

Para cualquier trabajo sobre un compositor concreto hay que acudir a los fondos de *Lettres manuscrites de compositeurs* del departamento de Música de la BN (pídase el catálogo al bibliotecario de servicio).

Para los últimos años del siglo XVIII y comienzos del XIX podemos acudir provechosamente a las publicaciones de documentos de archivos de A. Aulard, aparecidas a principios del siglo XX (*Paris sous la Révolution, Le Consulat, L'Empire*), unos 15 vols. con cuadros muy detallados; encontraremos aquí gran cantidad de documentos relativos a la vida musical parisiense (BN, département des Imprimés, usuels, casier N).

Prensa.—Hay pocas publicaciones especializadas en música antes de *La Revue musicale* de Fétis (desde 1827; a partir de 1835 se convierte en *Revue et Gazette musicale de Paris*); *Le Ménestrel* y *La France musicale* desde 1833.

Hay dos períodos, aunque muy limitados, para los que es indispensable consultar: *Correspondance des professeurs et amateurs de musique* (1802-1805), reimp. por Minkoff en 1 vol., Ginebra, 1972; *Tablettes de Polymnie* (1810-1811), también reimp. por Minkoff, 1 vol., Ginebra, 1971.

Otras muchas publicaciones suministran información de primera mano para el período 1789-1830: *Courrier des Spectacles*, *Décade philosophique, littéraire et politique*, los *Anuncios*, *carieles* y *gacetillas diversas*, etc., así como los grandes diarios, como el *Journal de Paris*; el *Journal de l'Empire*, *Les Débats*, etc., (en el departamento de Impresos [Imprimés] de la BN pueden encontrarse, en los usuels, casier O, una colección completa de *Moniteur* de 1789 a 1799).

No olvidemos que las selecciones de prensa pueden completarse (más o menos hasta 1815) con la consulta del fichero Peyrot (solicítase al bibliotecario de servicio en el departamento de música de la BN).

También será de gran utilidad cualquier consulta a la colección completa de *Allgemeine musikalische Zeitung* (1798-1848), directamente accesible en los *usuels* del departamento de Música; aparecen allí numerosas recensiones, a menudo más objetivas y valiosas que las de los periódicos franceses, relativas a la vida musical parisiense.

Finalmente, en el marco del *Centre d'études de la Musique française aux XVIII^e*

et XIX^e siècles (Univ. de París-Sorbona-Biblioteca nacional), ha aparecido en 1983 una selección de la prensa parisiense relativa a la vida musical de los años 1830-1831. La edición se debe a la propia BN

Francis CLAUDON y Jean MONGRÉDIEN

II. ALEMANIA Y EUROPA CENTRAL

El romanticismo alemán posee un conjunto de rasgos originales y muy particulares que le distinguen sensiblemente del romanticismo francés. También en este caso, antes de abordar su especificidad musical, será indispensable conocer su aspecto literario, que tuvo una decisiva influencia. Para un primer contacto puede consultarse provechosamente *Le romantisme allemand*, de J.-F. Angelloz («Que sais-je?», n.º 1.532, PUF, París); para profundizar es recomendable la gran obra de Roger Ayrault, *La genèse du romantisme allemand* (París, Aubier, 4/1976), que aporta amplísima información, en especial sobre las relaciones entre los escritores y la música (t. II). Puede encontrarse un resumen sucinto, pero excelente, de la situación, en el artículo «Romantisme: le rôle de la musique dans l'esthétique du romantisme allemand», de Jean-Paul Boyer (en la *Encyclopédie Fasquelle*).

Consideraciones generales

Desde el punto de vista musical la cuestión se complica por el hecho de que el romanticismo literario alemán se extiende aproximadamente de 1795 a 1830, es decir, en una época que —para la mayor parte de los musicólogos del otro lado del Rin— aún pertenece al clasicismo musical. El romanticismo musical se impone a partir de 1825-1830, es decir, más o menos al mismo tiempo que en Francia. La cuestión, en realidad, sigue siendo controvertida, y los conceptos de «clásico» y «romántico» han variado mucho en el curso del tiempo. La mejor visión de conjunto sobre este delicado tema se encuentra en el importante artículo de Friedrich Blume, Romantik, en *MGG* (reproducido en *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*, Kassel, Bärenreiter, 1974; hay trad. ingl.: Fr. Blume, *Classic and Romantic, A Comprehensive Survey*, Londres, Faber & Faber, 1979). Blume considera que no puede encontrarse una clara delimitación entre ambos periodos a los que considera, estilísticamente, como partes de un todo. La paradoja de un clasicismo musical contemporáneo de un romanticismo literario ha sido objeto de un análisis perspicaz por parte de Carl Dahlhaus, Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik, en *AfMw*, XXIX, 1972, pp. 167-181. Léase también el documentadísimo artículo de Arno Forchert, «Klassik» und «romantisch» in der Musikliteratur des frühen 19. Jahrhunderts (*Mf*, XXXI, 1978, pp. 405-425), que incluye una excelente bibliografía. El artículo Neuromantik, de Carl Dahlhaus (en *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 1973) expone con claridad las considerables variaciones semánticas de esta palabra entre 1800 y 1920.

Si queremos profundizar más en la concepción alemana del romanticismo podemos leer *Par la musique vers l'obscur*, de Marcel Beaufils, 1942, reeditado con

un nuevo título, *Comment l'Allemagne est devenue musicienne* (París, Laffont, 1983); o el escrito de Walter Wiora, *Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik*, en *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, Regensburg, Gustav Bosse, 1965.

Las síntesis de conjunto del período considerado resultan siempre indispensables. Algunas son excelentes. En francés puede consultarse la obra de Jean Chantavoine y Jean Gaudefroy-Demombynes, *Le Romantisme dans la musique européenne* (París, 1955) que suministra una enorme cantidad de información útil. En la *Enciclopedia de la Pléiade, Historia de la música*, vol. II (París, Gallimard, 1963), aunque algo desigual, aparecen algunas síntesis interesantes. En alemán, la *Geschichte der deutschen Musik*, Band III: *Vom Auftreten Beethoven bis zur Gegenwart* (Stuttgart, 1928), de Hans Joachim Moser, aunque ya antigua, es aún útil de consultar. Pero la mejor visión de conjunto sigue siendo, sin duda, la de Ernst Bücken, *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne* (Potsdam, 1929). Georg Knepler nos ofrece con su *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, vol. II: *Oesterreich-Deutschland* (Berlín, Henschelverlag, 1961), si hacemos abstracción de orientaciones marxistas, un excelente instrumento de trabajo, al mismo tiempo claro y bien documentado. En cualquier caso no hay que descuidar *Die Musik des 19. Jahrhunderts* de Carl Dahlhaus (Wiesbaden, Athenaeon, 1980) que resulta admirable por su lógica rigurosa, que no deja de prestarse a controversia. En inglés tenemos la ya clásica *Music in the Romantic Era* de Alfred Einstein (Nueva York, 1947, 2/1949; trad. fran., París, 1959)³ que intenta colocar la música en su contexto cultural y estético, aunque sus contornos sean muy vagos. Más recientemente, Rey M. Longyear publicó su *Nineteenth-Century Romanticism in Music* (Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 2/1973), un excelente estudio de conjunto, algo sucinto, que tiene la enorme ventaja de incluir una bibliografía comentada.

La consulta de las dos grandes revistas de la Alemania de la época constituyen una importante fuente de información. Pero hay que tener siempre muy en cuenta que la orientación estética de cada una de ellas es muy diferente. La más antigua, la venerable *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Leipzig, 1798-1848 y 1863-1882), de gran autoridad en toda Alemania, gozaba también de audiencia internacional; pero su tendencia era sumamente conservadora: si la trinidad clásica vienesa era cubierta de laureles, cualquier tentativa nueva aparecida después de 1830 era sistemáticamente criticada. Fue esto lo que incitó a Schumann a fundar en 1834 la *Neue Zeitschrift für Musik*, de tendencia «progresista», que se convirtió en portavoz de la nueva generación romántica. Cuando Franz Brendel se convirtió en su director, en 1844, pasó a ser órgano oficioso de la *Zukunftsmusik* de Liszt y Wagner.

La escritura musical, formas y análisis

Estos aspectos suelen ser objeto de estudios que abarcan períodos más amplios que la primera mitad del siglo XIX, que constituye nuestro límite. Sin embargo, podemos reseñar algunas obras que se centran más especialmente en el período que ahora nos importa.

³ Versión española: Alianza Música, n.º 26, Madrid, 1986.

El campo de la escritura musical puede abordarse de dos maneras: desde el punto de vista de su enseñanza y desde el de su evolución. Para el primer aspecto puede consultarse, antes que nada, *Die Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* de Manfred Wagner (Regensburg, Gustav Bosse, 1974), donde se expresan no sólo las diferentes teorías vigentes y la práctica de la enseñanza de las reglas que de ellas se desprenden, sino también la descripción de las fuerzas espirituales, sociales y políticas que les sirvieron de soporte. Al final de las partes I y III podemos encontrar la relación de todos los tratados teóricos de importancia, entre los cuales resultan especialmente provechosos los de A. B. Marx, A. Reicha, S. Sechter, D. G. Tuerk, el abate G. F. Vogler y G. Weber. Al leer la obra de M. Wagner nos daremos cuenta de que en Viena la enseñanza sigue siendo muy tradicional, mientras que en Alemania es en ocasiones muy progresista. Esto puede explicar en parte por qué la gran generación romántica se centra esencialmente, en Alemania, en Saxe y en Turingia, mientras que Viena fue la tierra de elección de un «clasicismo» que se prolonga con Schubert.

En lo que se refiere a las particularidades de la armonía romántica y su evolución, la obra de Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»* (Berlín, 1923, reed. Hildesheim, Georg Olm, 1968), sigue siendo irremplazable. No sólo describe muy bien las características técnicas de los acordes y sus encadenamientos, sino también su impacto psicológico y su potencialidad energética. Puede completarse provechosamente con el estudio de la *Harmonielehre* de Diether de la Motte (Kassel, Bärenreiter/DTV, 1976), que explica muy bien las particularidades armónicas de los grandes compositores románticos. De todas formas, para una primera aproximación, puede servir el *Tratado de armonía* de Charles Koechlin (vol. II, París, 1930). *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*, de Serge Gut (París, Klincksieck, 1975), aunque centrado en Liszt, realiza una reconstrucción de las adquisiciones armónicas del siglo XIX cronológicamente y por categorías. En el campo más especialmente teórico puede consultarse el interesante *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts* (ed. de Martin Vogel, Regensburg, Gustav Bosse, 1966).

Para abordar los problemas de forma y de análisis, a menudo unidos íntimamente, consúltese la antigua pero aún útil y conocida obra de Hugo Leichtentritt *Musikalische Formenlehre* (Leipzig, 1911; Wiesbaden, 11/1979; trad. ingl., Londres, 1950). Las consideraciones de August Halm en *Von zwei Kulturen der Musik* (Munich, 1913; Stuttgart, 3/1947) permiten comprender mejor las características formales de la época, en especial mediante la oposición de la fuga y la sonata como géneros mutuamente excluyentes. En el campo más específicamente analítico podemos elegir entre la *Grosse Kompositionlehre* de Hugo Riemann (3 vols., Berlín y Stuttgart, 1902-1913), muy didáctica; el *Cours de composition musicale* de Vincent d'Indy (4 vols., París, 1903-1933 y 1950), todavía utilísimo, pero algo sospechoso en cuanto a los análisis románticos por las tomas de partido del redactor (que no siempre es V. d'Indy); el *Traité de composition musicale* de Albert Bertelein (4 vols., París, 1931-19343), mucho más objetivo; y, finalmente, los *Essays in Musical Analysis* de Donald Tovey (6 vols., Londres, 1935-1945), que aún permanecen como un documento incomparable.

Habría que señalar también las *Northon Critical Scores*, que constituyen una excelente serie en que cada volumen presenta la edición crítica de una obra con-

creta, con análisis y comentario. Las *Meisterwerke der Musik* (Munich, W. Fink Verlag) adoptan una fórmula semejante; pero se limitan al análisis y al comentario. Lo mismo puede decirse de los folletos de la colección *Au-delà des notes* dirigida por J. Chailley en Ediciones Leduc (desde 1977).

Los géneros

En el límite entre la «forma» y el «género» encontraremos la sonata. El mejor trabajo sobre el tema es, sin duda, el de William S. Newmann, *The Sonata in the Classic Era* (Chapel Hill, Univ. of North California, 2/1972) y *The Sonata since Beethoven* (*ibid.* 2/1972), con abundante bibliografía.

Dentro de la música para piano, la *pieza de carácter* en un solo movimiento se convierte poco a poco en la favorita de la época romántica. Es importante, en este sentido, la lectura de Wolfgang Krueger, *Das Nachtstück. Ein Beitrag zur Entwicklung des einsätzigen Piano-Testückes im 19. Jahrhundert* (Munich, Katzschler, 1971). Las obras de Georg Schünemann, *Geschichte der Klavier-Musik* (Berlín, 1940; nueva ed. de H. Gerick, 1953, 2/1956 y de Kathleen Dale, *19th Century Piano Music* (Londres, 1954), pueden servir sobre todo para un enfoque de carácter general.

El Lied es uno de los géneros privilegiados del romanticismo alemán. La mejor obra de síntesis es la de Walter Wiora, *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung* (Wolfenbüttel, Mössler, 1971): aparecen aquí, muy bien precisados, los distintos aspectos del género *Lied*. Para una excelente visión de conjunto: Hans Joachim Moser, *Das deutsche Lied seit Mozart* (Berlín, 1937; ed. revisada y aumentada: Tutzing, Schneider, 2/1968). Para aspectos más concretos podemos citar dos obras especialmente interesantes: Heinrich W. Schwab, *Sangbarkeit. Popularität und Kunstlied* (Regensburg, G. Bosse, 1965) que reconstruye magistralmente la situación del Lied en el tránsito al siglo XIX; Jack M. Stein, *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf* (Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1971) que expone interesantísimas consideraciones sobre las relaciones de la prosodia y la melodía. No hay que olvidar *Le lied romantique allemand*, de Marcel Beaufils (París, 1956), a veces confuso, pero denso y rico en ideas; del mismo autor, el artículo *Le lied romantique allemand* (*Historia de la música*, vol. II de la Enc. de la Pléiade, París, Gallimard, 1963) constituye una interesante retrospectiva.

En el campo de la música de cámara encontraremos interesantes observaciones en *Die Kammermusik* de Hans Mersmann (vol. III: *Deutsche Romantik*, en *Kretzschmars Führer durch der Konzertsaal*, Leipzig, 1930). No hay que olvidar el *Cobbett's Cyclopedic survey of chamber music* (Londres, 2/1964) que constituye la documentación global más completa. A falta de ésta, podemos acudir a *Les chefs-d'oeuvre de la musique de chambre*, de André Coeuroy y Claude Rostand (París, 1952).

También el concierto para piano estaba muy de moda entre los románticos. La mejor obra sobre el tema es *Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt*, de Hans Engel (Leipzig, 1927, reimp. con añadido de bibliografía: Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1970). La obra de Emile Damais, *Le Concerto pour piano et orchestre* (París, 1950), puede servir sólo como primera toma de contacto.

En lo que se refiere a la obertura puede consultarse la obra de Susanne Steinbeck. *Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner. Probleme und Lösungen* (Munich, Katzschler, 1973) que, en forma muy concisa, plantea lo esencial del asunto.

Ya en el párrafo anterior, habíamos visto la importancia de la orquesta. La cobrará aún más con la sinfonía. Desde luego, es importante familiarizarse con este prodigioso instrumento. *Les partitions d'orchestre de Haydn à Stravinsky*, de S. Gut y D. Pistone (París, Champion, 1977, 2/1984) permiten un primer contacto. Más especialmente centrado en el período que estudiamos aquí, la excelente obra de Adam Carse, *The Orchestra from Beethoven to Berlioz* (Nueva York, 1949), nos será de enorme utilidad. Es de lamentar que no exista para la sinfonía una obra comparable al trabajo magistral de Newmann sobre la sonata (citado más arriba). Podemos leer *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, de Paul Bekker (Berlín, 1918) que aportó interesantes puntos de vista. La obra de Robert Simpson (ed.), *The Symphony* (vol. I: *Beethoven, Schubert, Liszt*, New Abbot, David & Charles, 1972)⁴ es de interés para una primera aproximación. *La symphonie dans l'Europe du XIX^e siècle*, de Danièle Pistone (París, Champion, 1977), permite una rápida orientación gracias a unos cuadros de gran claridad y una excelente bibliografía.

Las mismas observaciones que para la sinfonía, pero más graves, pueden hacerse para el poema sinfónico: la obra de J. Chantavoine era muy superficial; la de Rudolf Klobier, *Handbuch der Symphonischen Dichtung* (Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1980), aunque es preferible, se limita a diversos análisis que, a pesar de todo, pueden resultar útiles.

N. B.: Las obras de la colección «Que sais-je? (*La sonate, La symphonie, La mélodie et le lied, L'harmonie*, etc.), de gran claridad y excelente factura, constituyen tan sólo una buena divulgación, aunque son muy útiles para una primera toma de contacto.

Los grandes maestros y su medio

En una época tan individualista como el siglo XIX, el impacto que producen los grandes compositores es más importante que las características propias de un género, una forma o una técnica. Esto explica que — pese a las tentativas de la musicología reciente de imponer una historia *de la música* en detrimento de una historia *de los músicos*— las figuras sobresalientes atraigan siempre el fervor tanto de los melómanos como de los intérpretes y los investigadores. El triunfo es suyo, sobre todo en la medida en que algunas de esas figuras poseen un genio incompañable.

N. B.: La literatura relativa a los nombres que aparecen a continuación es considerable. Sólo podemos dar los títulos más importantes o los más «útiles». No repetiremos las obras ya citadas, aunque a veces sean la mejor documentación existente para determinados aspectos: el lector lo advertirá fácilmente. Por lo demás, recomendamos, para cada nombre, la lectura de la bibliografía de las enciclopedias al uso: *MGG*, *Riemann*, *Dict. Bordes*, *La Música* y —la más completa al ser la más reciente— el *New Grove*.

⁴ Edición española: *La sinfonía*, vol. I, Taurus, Iniciación a la música, n.º 4, Madrid, 1983. Contiene éstos y otros autores, desde Haydn hasta Dvořák. El vol. II se refiere al período posterior y entra ya en el siglo XX (n.º 5 de la misma col.).

Beethoven

Para orientarse en el dédalo bibliográfico sobre este compositor, es indispensable el *Beethoven-Handbuch*, de Theodor Frimmel (2 vols., Leipzig, 1926), que relaciona todos los títulos aparecidos hasta entonces. Hay que completarlo con The Present State of Beethoven Research, de Basil Deane (en *Studies in Music*, I, 1967), Zur Beethoven Forschung der letzten zehn Jahre, de Erich Schenk (AcM, XLII, 1970, pp. 83-108) y Beethoven Leben und Werk. Ein Bericht über den heutigen Stand der Forschung, de Hubert Unverricht (en *Mf*, XXXI, 1978). Pero en una primera fase resultará irremplazable la bibliografía magníficamente comentada del libro *Ludwig Van Beethoven*, de J. y Br. Massin (París, Fayard, 1967). Las obras siguientes completan estas bibliografías.

Señalemos en primer lugar la nueva edición en curso de las *Obras completas*, científica y de gran seguridad, publicada por Henle, de Munich (19 vols. aparecidos), llamada a reemplazar la ya antigua *Gesamtausgabe* (Leipzig, 1862-1888). Como catálogo de las obras podemos acudir al de Georg Kinsky y Hans Halm, *Das Werk Beethovens. Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis aller vollendeten Werke* (Munich, Henle, 1955), con excelentes notas; puede completarse con la obra de Kurt Dorfmueller, *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie* (Munich, Henle, 1978).

Para la biografía, la obra básica sigue siendo *Ludwig Van Beethovens Leben*, de Alexander Wheelock Thayer, traducido del original norteamericano y completado por H. Deiter y H. Riemann (Leipzig, 5 vols., 1901-1923, reimp. en Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1970); el original inglés, muy bien anotado y completado por Elliot Forbes, *Life of Beethoven*, resulta preferible hoy (2 vols., Princeton, 1964). La magistral obra de Romain Rolland, *Beethoven, Les grandes époques créatrices* (6 vols., París, 1930-1949) ha sido reeditada en un solo volumen (París, Albin Michel, 1966, 2/1980). En francés, el *Beethoven* de J. y Br. Massin (citado más arriba) es, con ventaja, el mejor de los aparecidos desde la guerra. Hay que lamentar que los autores no indiquen sus fuentes. Puede completarse con el *Beethoven* de George Marek (Nueva York, 1969) y la excelente documentación de H. C. Robbins Landon, *Beethoven* (ingl.: Nueva York, 1970; alem.: Zurich, Univ. Ed., 1974).

Hay numerosos estudios sobre puntos concretos. En este sentido, es muy provechosa la lectura de la obra de Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption* (Wiesbaden, 1972) y la de Martin Cooper, *Beethoven, The Last Decade* (Londres, 1970). No hay que olvidar los interesantísimos *Beethoven-Studies* (ed. Alan Tyson, Cambridge Univ. Press, 1973 y ss., 3 vols. aparecidos) y los *Beethoven-Studien* (ed. H. Goldschmidt, Leipzig, 1975) que apuntan nuevas tendencias en la investigación beethoveniana. Para el Lied, *Beethoven als Liederkomponist*, de Hans Boettcher (Augsburg, 1928) sigue sin ser superado. Para el cuarteto, se puede completar la excelente obra de Marliave con la de Joseph Kerman, *Les quatuors de Beethoven* (París, Ed. du Seuil, 1974). En el campo del análisis no hay que descuidar la consulta de las obras de Heinrich Schenker, *Beethoven, die letzten fünf Sonaten* (Viena, 1913-1921, 2/1971-1972) y *Beethovens Neunte Sinfonie* (Viena, 1912, reed. 1969).

Weber

Las obras aparecen reseñadas en el *Chronologisch-Thematisches Werkverzeichnis* de F. W. Jahns (Berlín, 1871, reimp. 1967). Puede encontrarse una sustancial selección de escritos del compositor realizada por Karl Laux (ed.), *C. M. von Weber, Kunst-Ansichten* (Leipzig, Reclam, 1975) y, en trad. ingl., por John Warrack (ed.), *C. M. von Weber: Writings on Music* (Cambridge Univ. Press, 1981). Hay una importante bibliografía en *Enchanted Wanderer*, de L. P. y R. P. Stebbins (Londres, 1940) que, además, es una buena introducción. Para la biografía el trabajo más importante es aún hoy día el de Max Maria von Weber (su hijo): *C. M. von Weber. Ein Lebensbild* (3 vols., Leipzig, 1864-1866, reed. en 2 vols., Berlín, 1912). Pero también podemos leer provechosamente los «Weber» de Julius Kapp (Stuttgart, 1922), André Coeuroy (París, 1925, 2/1953) y Hans Joachim Moser (Leipzig, 1941, 2/1955). Los más importantes especialistas de los últimos tiempos son Karl Laux, *C. M. von Weber* (Leipzig, 1966), Hans Schnoor, *Weber* (Munich, Süddeutscher Verlag, 1968) y John Warrack, *C. M. von Weber* (Londres, 1968; Cambridge Univ. Press, 2/1976).

En el campo de los estudios especializados resulta sorprendente comprobar que apenas nada de importancia se ha hecho después de la guerra. Tendremos que acudir aún a W. Georgil, *C. M. von Weber als Klavierkomponist* (Leipzig, 1914), a M. Degen, *Die Lieder von C. M. von Weber* (Friburgo/Br., 1923) y a P. Listl, *Weber als Ouvertürenkomponist* (Wurtzburg, 1936). En relación con *Freischütz* tenemos la excelente documentación de Hans Schnoor, *Weber auf dem Welttheater* (Dresde, 1942, 4/Hamburgo, Deutscher Literatur-Verlag, 1964).

Schubert

Para todo el período anterior a 1928 podemos orientarnos gracias al catálogo bibliográfico de Willi Kahl, *Verzeichnis des Schrifttums über Franz Schubert 1828-1928* (Regensburg, 1938). Para las publicaciones posteriores hay que consultar los «Éléments bibliographiques» (pp. 1295 y ss.) del *Franz Schubert* de Brigitte Massin (París, Fayard, 1977), que por desgracia aparecen sólo discretamente comentados; pueden completarse con La recherche schubertienne depuis le cent-cinquantenaire, de Paul-Gilbert Langevin, en *Revue de Musicologie*, 66 (1980, pp. 217-224). Recordemos tan sólo unos cuantos títulos a fin de subrayar su importancia, y añadiremos algunos más.

La *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, en curso desde 1965 (Kassel, Bärenreiter, 24 vols. aparecidos), está llamada a reemplazar la antigua *Gesamtausgabe* de Breitkopf und Härtel (1884-1887, reimp. por Dover, 1965-1969). Entre la documentación básica, la última y exhaustiva edición del *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge* de Otto Erich Deutsch (Kassel, Bärenreiter, 1978), constituye una importante herramienta de trabajo que supera considerablemente a la antigua edición inglesa de 1951. Del mismo autor, que ha dedicado su vida a Schubert, puede consultarse: *Schubert. Die Dokumente seines Lebens* (Kassel, Bärenreiter, 1964) y *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde* (Leipzig, 2/1966).

En cuanto a la biografía, consúltese el excelente *Schubert: A Critical Biography*, del eminente schubertólogo Maurice J. E. Brown (Londres, 1961; versión alemana:

Wiesbaden, 1969). Alfred Einstein realiza sutiles observaciones en su *Schubert. Portrait d'un musicien* (París, 1958)⁵ y Harry Goldschmidt aporta una magnífica situación histórica en *Franz Schubert. Ein Lebensbild* (Berlín, 1954, Leipzig, 6/1976). Pero hoy día el *Franz Schubert* de Br. Massin (citado más arriba) representa una suma impresionante que constituye, a gran distancia de las demás, la mejor documentación en francés: su consulta es indispensable.

En el campo del Lied, la obra de Richard Capell, *Schubert's Songs* (Londres, 1928; reed., Nueva York, 1977) no ha sido superada. *Les Lieder de Schubert*, de Dietrich Fischer-Dieskau (París, Laffont, 1979) queda atrás, pero aporta útiles informaciones sobre los poetas. Hay un estudio de gran importancia relativo a las relaciones de texto y música: Thrasybulos Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik* (Göttingen, 1967). Sobre un aspecto mucho más concreto, podemos leer *Le voyage d'hiver*, de Jacques Chailley (París, Leduc, 1975).

Pero las revelaciones musicológicas de los últimos años se refieren esencialmente al campo sinfónico. Sobre este tema podemos consultar P.-G. Langevin, *Schubert après Schubert*, Un grand dossier historique et musical, en *L'Education musicale*, números 248, 249, 252, 253, 256, 258, 262 (mayo 1978-noviembre 1979) y, del mismo autor (ed.), *Franz Schubert et la symphonie. Eléments d'une nouvelle perspective* (París, La Revue musicale, n.º doble, 352-353, 1982) que informa sobre el estado último de la cuestión. Señalaremos también, en el campo de la forma y en análisis: Hanz Költzsch, *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten* (Leipzig, 1927, reimp. Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1976); Hans Joachim Therstappen, *Entwicklung der Form bei Schubert* (Leipzig, 1931, reimp. Wiesbaden, *ibid.*, 1976) y Walter Rietzerl, *Schuberts Instrumentalmusik* (Zurich, 1967). Por último, los *Schubert Studies* (ed. de Eva Baduraskoda y Peter Branscombe, Cambridge University Press, 1982) han aportado precisiones recientísimas sobre determinados problemas de estilo y cronología.

Mendelssohn

El catálogo de las obras ha sido reeditado: *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Kompositionen* (Leipzig, 1882, reimp. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1976). En cuanto a las *Obras completas* —en realidad, bastante incompletas— (Leipzig, 1874-1877), se encuentran en curso de reedición (Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1960 y ss., 9 vols. aparecidos). Disponemos también de una selección de cartas en traducción francesa: Felix Mendelssohn, *Voyage de jeunesse. Lettres européennes* (1830-1832), París, Stock-Musique, 1980.

En lo que se refiere a biografías y obras de carácter general, la obra de referencia es *Felix Mendelssohn. A New Image of the Composer and His Age*, de Eric Werner (Nueva York, 1963); desgraciadamente, está mal traducida al inglés, si bien ahora está de nuevo disponible en la versión original alemana (Friburgo/Br. y Zurich, Atlantis, 1980). Pero aún puede consultarse provechosamente la ya antigua *Mendelssohn* de Camille Bellaigue (París, 1907, 4/1920), así como los «Mendelssohn» mucho más recientes de K.H. Köhler (Leipzig, 1966, ed. revisada, 2/1972) y

⁵ Edición española: *Schubert, retrato musical*, Taurus, Ensayistas, n.º 244, Madrid, 1981.

Remi Jacobs (París, Ed. du Seuil, «Solfèges», 1977), sin olvidar *Mendelssohn, musicien complet*, de Yvonne Tiénot (París, 1972) y la utilísima obra de P. Ranft, *Felix Mendelssohn Bartholdy. Eine Lebenschronik* (Leipzig, 1972).

Al contrario de lo que se ha dicho a propósito de Weber, desde 1945 han aparecido numerosos estudios sobre Mendelssohn. Para una primera toma de contacto, léase Percy Young, *Introduction to the Music of Mendelssohn* (Londres, 1949). Hay tres obras colectivas de gran interés por las perspectivas que abren: *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, número 14-15 de «Musik-Konzepte» (ed. H.-F. Metzger y R. Riehn, Munich, 1980), *Das Problem Mendelssohn* (ed. Carl Dahlhaus, Regensburg, G. Bosse, 1974) y *Felix Mendelssohn Bartholdy* (Darmstadt, ed. Gerhard Schumacher, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981). El marco histórico aparece muy bien reconstruido y documentado en *Felix Mendelssohn-Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, de Susanna Grossman-Vendrey (*ibid.*, 1969). En lo que se refiere a la música de cámara, acudiremos a *The Chamber Music of Mendelssohn*, de John Horton (Londres, 1946, reed. 1972) y sobre todo al imponente trabajo de Friedhelm Krummacher, *Mendelssohn, der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher* (Munich, Fink-Verlag, 1978). Para la música religiosa disponemos del serio y útil trabajo de Arntrud Kurzhals-Reuter, *Die Oratorien Felix Mendelssohn-Bartholdys* (Tutzing, H. Schneider, 1978).

Schumann

Al ser la bibliografía relativamente importante, es interesante consultar el *Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über Robert Schumann 1856-1970*, de Frank Munte (Hamburgo, K.-D. Wagner, 1972). En cuanto a las obras, han sido relacionadas por A. Dörffel en *Thematisches Verzeichnis* (Leipzig, 1860, reimp. 1966). Las *Obras completas* (Leipzig, 1886-1893) han sido reimprimas en 21 vols. (Farnborough, Gregg, 1967-1968). Puede encontrarse una sustancial selección de los escritos en Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig, Reclam, 1974); en francés, en Robert Schumann, *Sur les musiciens* (París, Stock-Musique, 1979).

La biografía de Wilhelm von Waselewski tiene la ventaja de ser obra de un amigo íntimo que conocía muy bien al compositor (*Robert Schumann*, Leipzig, 1858; trad. ingl.: Detroit, Information Coordinators, 1975). Entre las obras de carácter general, puede acudirse a las siguientes para una primera toma de contacto: André Coeuroy, *Schumann, la vie, l'oeuvre* (París, 1950); André Boucourechliev, *Schumann* (París, Ed. du Seuil, «Solfèges», 1956)⁶ y Alan Walker (ed.), *Schumann. The Man and his Music* (Londres, Faber & Faber, 2/1976). No hay que descuidar la obra del gran especialista schumanniano Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werke* (Berlín, 1941). *Schumann et l'âme romantique*, de Marcel Brion (París, Albin Michel, 1954, 2/1967)⁷, es una obra de amplios horizontes y profundidad estética.

Hay una considerable cantidad de estudios. Sólo podemos citar aquí algunos

⁶ Edición española: Antoni Bosch, Barcelona, 1982.

⁷ Edición castellana: Librería Hachette, Col. Numen, Buenos Aires, 1956.

de ellos. En el campo estético, la excelente obra de Leon Plantinga, *Schumann as Critic* (New Haven, 1967, reimp. 1977) es de consulta indispensable. En el campo del piano consúltase *La musique de piano de Schumann*, de Marcel Beaufils (París, 1951, reed. Phébus, 1979), de observaciones sutiles, pero más estético que técnico; mientras que *Robert Schumanns Klavierwerke*, de Wolfgang Boetticher (Wilhelmshaven, 1976), suministrará una documentación muy sólida. Sobre un punto muy concreto, no hay que olvidar las interesantes observaciones de Jacques Chailley, *Le Carnaval de Schumann* (París, Leduc, 1971). La música de cámara ha sido estudiada en profundidad por H. Kohlhase, *Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen* (3 vols., Hamburgo, K. D. Wagner, 1979). En lo que se refiere a los Lieder, podemos elegir entre *The Lieder of Schumann*, de S. Walsh (Londres, 1971), *Schumann's Songs*, de A. Desmond (Londres, 1972) y *Robert Schumann, Wort und Musik, Das Vokalwerk*, de D. Fischer-Dieskau (Stuttgart, 1981).

Liszt

Aunque unido sentimentalmente a su patria húngara, Liszt pertenecía esencialmente al ámbito cultural franco-alemán. Puede encontrarse una bibliografía casi completa hasta 1936 (con unos 5.000 títulos) en Bajos Koch, *Franz Liszt. Ein bibliographischer Versuch* (Budapest, 1936). Para los títulos más recientes, consúltase la bibliografía comentada de Serge Gut, *Liszt* (Turín, EDT/Musica, y en el original francés, corregido y aumentado, París, Fayard, s.f.).

Para el catálogo de obras consúltase el de Peter Raabe (*Franz Liszt*, vol. II, Stuttgart, 1931) y el de Humphrey Searle (*New Grove*). Las *Obras completas* publicadas por Breitkopf und Härtel sólo constan de 34 vols. (Leipzig, 1901-1936), pero su consulta sigue siendo indispensable. Hay una nueva edición de gran seguridad y de carácter científico, ahora en curso de publicación, la *Neue Liszt-Ausgabe*, Budapest, Editio Musica/Bärenreiter, 1970-, 15 vols. aparecidos). Los *Gesammelte Schriften* han sido reeditados (Hildesheim, Georg Olms, 1978). También hay una interesante selección: Franz Liszt, *Schriften zur Tonkunst*, Leipzig, Reclam, 1981. Para la correspondencia, véase Charles Suttoni, *Franz Liszt's Published Correspondence. An Annotated bibliography*, en *Fontes Artis Musicae*, 1979/3.

Entre las obras de carácter general, la fundamental sigue siendo la de Peter Raabe, *Franz Liszt. Leben und Schaffen* (2 vols., Stuttgart, 1931; ed. completada por Felix Raabe, Tutzing, Schneider, 1968). Consúltase, también con gran provecho, el *Liszt* de Jean Chantavoine (París, 1910, reed., 1950), el *Franz Liszt* de Hans Engel (Postdam, 1936) y el *Franz Liszt* de Klara Hamburguer (Budapest, Corvina, 1973, en alemán). El *Liszt* de Claude Rostand es sumario en exceso (París. Seuil, «Solfèges», 1969). Accederemos a una excelente visión de conjunto con la consulta de *Franz Liszt, The Man and his Music*, ed. de Alan Walker (Londres, Barrie & Jenkins, 2/1976). Puede encontrarse una síntesis al día en el *Liszt* de Serge Gut (cf. *supra*). Para la biografía, podemos tener un primer contacto a través del *Liszt* de Sacheverell Sitwell (París, Buchet-Chastel, 1961) y *Liszt. Le virtuose, 1811-1848*, de Bernard Gavoty (París, Juilliard, 1980). Tres obras son especialmente interesantes: Ernest Newman, *The Man Liszt. A Study of the tragic-comedy of a soul divided against itself* (Londres, 1934), estudio psicológico perverso, pero bien documentado; Emile

Haraszi, *Franz Liszt* (París, Picard, 1967), trabajo de gran calidad, pero excesivamente parcial; Eleanor Perenyi, *Liszt. The Artist, as romantic Hero* (Boston, Little Brown & Co., 1974), muy sutil y perspicaz. Hoy día habría que añadir además la biografía exhaustiva en 3 vols. de Alan Walker (ya ha aparecido el vol. I: *Franz Liszt. The virtuoso Years, 1811-1847*, Londres, Faber & Faber, 1983).

Los estudios son muy numerosos. Sólo podemos citar algunos títulos, que habrá que completar con la bibliografía del *Liszt* de Serge Gut. Entre las obras colectivas hay que recomendar el *Congreso Liszt-Bartók* (Budapest, 1961), *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren* (ed. Kl. Hamburger, Budapest, Corvina, 1978), *Franz Liszt* (ed. H.-K. Metzge y R. Riehn, «Musik-Konzepte», 12, Munich, 1980) y los *Liszt-Studien* I (ed. W. Suppan, Graz, 1977) y II (ed. S. Gut, Munich, Katzbichler, 1978). Un estudio en profundidad del lenguaje ha sido realizado por Serge Gut, *Franz Liszt. Les éléments du langage musical* (París, Klincksieck, 1975). Para una buena visión de conjunto hay que acudir a *The Music of Liszt*, de Humphrey Searle (Nueva York, Dover Publ., 2/1966). Para los Lieder, cf. Suzanne Montu-Berthon, *Un Liszt méconnu. Mélodies et Lieder* (2 vols., París, La Revue musicale, 1981); para la obra organística, Peter Schwarz, *Studien zur Orgelmusik Franz Liszts* (Munich, Katzbichler, 1973); para la pedagogía: Bertrand Ott, *Liszt et la pédagogie du piano* (Issy-les-Moulineaux, Ed. Scientifiques et Psychologiques, 1978).

Los «maestros menores»

La musicología intenta, cada vez más, no aislar los grandes compositores de todo lo que constituye su entorno: historia, sociología, influencias diversas, etc. En este sentido, el estudio de los «maestros menores» resulta muy instructivo y a menudo nos da una visión más justa de la verdadera situación musical de una época que la investigación de genios excepcionales. Clementi (1752-1832), que influyó en Beethoven, ha sido muy bien estudiado por Leon Plantinga, *Clementi. His Life and Music* (Londres, Oxford University Press, 1977). E. T. A. Hoffmann (1776-1822), gran teórico del romanticismo musical, resulta hoy día más fácil de estudiar gracias al importante trabajo de Fr. Schnapp, *Der Musiker E. T. A. Hoffmann. Ein Dokumentband* (Maguncia, Schott, 1981). También tenemos a nuestra disposición una importante selección de composiciones: *E. T. A. Hoffmann, Ausgewählte musikalische Werke* (Maguncia, Schott, 1971 y ss.: 12 vols.). Los escritos sobre música, de fundamental importancia, han sido recopilados por Fr. Schnapp, *Schriften zur Musik* (Munich, 1963, 2/1979). Finalmente, el *Chronologisch-Thematisches Verzeichnis seiner musikalischen Werke* ha sido establecido por Gerhard Allroggen (Regensburg, G. Bosse, 1970). Las obras de Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) han sido reseñadas por Dietrich Zimmerschied, *Thematisches Verzeichnis der Werke von J. N. Hummel* (Hofheim-Taunus, 1971). Encontraremos una orientación en *Bericht der wissenschaftlichen Konferenz aus Anlass des 200. Geburtstages J. N. Hummels* (ed. H. R. Jung, Weimar, 1978). También es muy interesante la lectura de Joel Sachs, *Kapellmeister Hummel in England and France* (Detroit, Information Coordinators, 1977). Como estudio especializado, se puede acudir a D. Zimmerschied, *Die Kammermusik J. N. Hummels* (Doctorado Univ. Maguncia, 1966; cote BN: Vmc 4474). C. Hopkins ha establecido el *Thematic Catalogue of the Works* (Londres, 1961) de John Field

(1782-1837), compositor irlandés cuyo estilo pianístico anuncia el de Chopin. La obra más completa dedicada a este músico es la de P. Piggot, *The Life and Music of John Field* (Londres, Faber, 1973). Para Louis Spohr (1784-1859) el *Thematisches Verzeichnis der Werke* ha sido establecido por Folker Göthel (Tutzing, H. Schneider, 1981) que también ha publicado la autobiografía del compositor (1860-1871), con numerosas anotaciones, *Louis Spohr: Lebenserinnerungen* (*ibíd.*, 1968). Hay una nueva edición en curso de las obras: *Neue Auswahl der Werke* (*ibíd.*, 1963 y ss.). Ignaz Moscheles (1794-1870) fue muy célebre en vida, sobre todo como pianista; su *Thematisches Verzeichnis im Bruck erschienenen Compositionen* (Leipzig, 1885) ha sido reimpresso (Londres, H. Baron, 1967). A Dean Palmer ha dedicado un sustancial estudio a Marschner, compositor de óperas de éxito que influyeron en Wagner: *Heinrich August Marschner, 1795-1861: His Life and Stage Works* (Epping, Essex, Bowker Publishing Company, 1981). Albert Lortzing (1801-1851) alcanzó éxitos escénicos aún mayores; sin embargo, aún hay que acudir al antiguo estudio de G. R. Kruse, *Albert Lortzing, Leben und Werk* (Leipzig, 1914, 2/Wiesbaden, 1947). Lo mismo sucede con Otto Nicolai (1810-1849), autor de la célebre ópera *Las alegres comadres de Windsor* a quien el mismo G. R. Kruse ha dedicado el mejor estudio (con catálogo de obras): *Otto Nicolai* (Leipzig, 1911). Johann Friedrich Richardt (1752-1814) fue uno de los primeros en destacar en el género de Lied; Walter Salmen le ha dedicado una excelente obra, de gran documentación (Friburgo/Br., 1963). En cuanto a Karl Loewe (1796-1869), contemporáneo de Schubert y gran maestro de la balada, ha sido estudiado por R. Sietz (Colonia, 1948). La documentación más completa sobre Peter Cornelius (1824-1874), autor de Lieder muy personales y de una excelente ópera cómica —*El Barbero de Bagdad*—, sigue siendo la de Carl Maria Cornelius, *Peter Cornelius. Der Wort- und Tundichter* (2 vols., Regensburg, 1925), que también publicó las interesantísimas *Literarische Werke* (2 vols., Leipzig, 1904-1905). Un cambio de perspectiva muy instructivo y reciente puede encontrarse en *Peter Cornelius als Komponist, Dichter, Kritiker und Essayist* (ed. H. Federhofer y K. Oehl, Regensburg, G. Bosse, 1977). Las *Obras completas* (Leipzig, 1905-1906) han sido reimpresas en 1971.

Serge GUT

Capítulo 12

El segundo Romanticismo (ca. 1860-1918)

I. GENERALIDADES Y MÚSICA FRANCESA

Visión de conjunto

En los años 1860-1918 coexisten movimientos estéticos muy diferentes, pero en el plano musical hay una tendencia dominante al resurgir del romanticismo, designada generalmente con términos como *late romanticism*, en inglés, o *spät Romantik*, en alemán. Los franceses y españoles suelen preferir la expresión «post-romanticismo». Elegimos aquí el concepto «segundo Romanticismo», que ofrece la ventaja de subrayar la fisura entre el libre desahogo de 1830 y la veagínosa densidad de fin de siglo, sin por ello minimizar la importancia de este último período, cuya riqueza es indudable. En efecto, en un mundo en plena expansión, cuya población crece más de cinco millones en medio siglo y donde las crisis de 1864-1866 y 1873 no consiguen impedir la recuperación de los años 1895-1914, se produce el triunfo de la idea de progreso. La «música del porvenir» está ya simbolizada en el arte de Wagner o de Liszt —hasta cuando estas palabras se cargan de ironía en boca de sus detractores— y los músicos tienen desde ahora conciencia de la necesidad y la rapidez de la evolución, que también había de dar lugar a las desesperanzas más patéticas, así como la definitiva escisión de los públicos musicales. Apoteosis grandiosa y crepuscular de la edad romántica o fascinante aurora de los tiempos nuevos, a los que el lenguaje tonal tradicional no les iba a ser suficiente: así se presenta esta época, que ve aparecer obras firmadas por Verdi, Wagner, Bruckner, Brahms, Franck y sus discípulos, Chaikovski, Mahler, Hugo Wolf, Richard Strauss, Sibelius, Schreker, mientras se anuncia ya el estilo de M. Emmanuel, Debussy, Satie, Roussel, Schönberg o Bartók, lo que es ya, más bien, la estética del siglo xx.

Historia general

Para una primera aproximación a la historia de estos decenios puede consultarse la obra de R. Rémond, *Introduction à l'histoire de notre temps. Le XIX^e siècle, 1815-1914* (París, Ed. du Seuil, 1974). Véase también, para la descripción del apogeo de las potencias europeas, fruto de los apetitos megalómanos de las naciones industrializadas e imperialistas, R. Schnerb, *Le XIX^e siècle* (París, PUF, 5/1965). El volumen de P. Benaerts, H. Hauser, J. Maurin y F. L'Huillier, *Nationalités et nationalismes, 1860-1868* (París, PUF, 3/1968) es de utilidad para el estudio del despertar de las nacionalidades, intensificado por las revoluciones de 1848.

Para una orientación histórica más concreta, puede utilizarse el manual de J. P. Brunet y A. Plessis, *Introduction à l'histoire contemporaine* (París, A. Colin, 1972), mientras que siempre resultará útil la consulta de *Le guide de l'étudiant en histoire moderne et contemporaine*, de P. Guiral, R. Pillorget y M. Agulhon (París, PUF, 1971) como aproximación a las fuentes y bibliografías de esta disciplina.

Pueden encontrarse interesantes reflexiones sobre la crisis de la sociedad de la época en *Histoire de la civilisation en Occident*, J. Chappey (París, Presses Universitaires, 1958-1960, 2 vols.). El decadentismo de fin de siglo ha sido objeto de varios volúmenes en aquellos años: *La fin du monde. Etude psychologique et sociale* (1889), de E. Drumont; *Dégénérescence* (1892-1893; trad. fran., 1894), de M. Nordau; una buena parte de los 21 vols. de la *Décadence latine* (1896-1925), de J. Péladan, pronto continuados por *La decadencia de Occidente* (1918), de O. Spengler; en este mismo sentido puede consultarse también R. Le Gallienne, *The romantic '900* (Londres, 1926; 2/1951), M. Praz, *The romantic agony* (Londres, 1933; ed. italiana, 1930) y J. Pierrot, *L'imaginaire décadent* (París, PUF, 1977). Para los aspectos más propiamente estéticos o musicales de esta cuestión pueden añadirse los textos de Ph. Jullian, *L'art et l'esprit fin-de-siècle*, en *Debussy* (París, Hachette, 1972, pp. 59-71) y E. Koppen, *Dekadenter Wagnerismus* (Berlín-Nueva York, W. de Gruyter, 1973). Para una reflexión de síntesis sobre el movimiento de las ideas, véase G. H. Mead, *Movement of thought in the 19th century* (Univ. of Chicago Press, 1916; 7/1962) o P. Gerbod, *L'Europe culturelle et religieuse de 1815 à nos jours* (París, PUF, 1977).

La evolución de las tendencias artísticas generales puede ser estudiada en el tomo IV de la *Histoire de l'art: Du réalisme à nos jours*, dirigida por B. Dorival (París, Gallimard, La Pléiade, 1969) o en la obra de R. Jullian, *Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme* (París, A. Michel, 1979). En el marco de esta última estética, consúltese también J. Cassou (...), *Encyclopédie du symbolisme* (París, A. Somogy, 1979) y, para los aspectos más específicamente musicales, la tesis de J. Michell (*Symbolism in Music and Poetry*, Univ. de Pennsylvania, 1944) y el artículo de M. R. Maniates, *Musical Symbolism*, en *The World of Music*, XX, 1978, pp. 26-55. Para el impresionismo, consúltese el siguiente capítulo.

Historia musical

En el campo estrictamente musical, muchas obras sobre el romanticismo reservan naturalmente un lugar importante a este período. Así, J. Chantavoine y J. Gau-

defroy-Demombynes (*Le romantisme dans la musique européenne*, París, A. Michel, 1955), que distinguen tres generaciones en el movimiento inicial, clasifican, paradójicamente, a Verdi, Franck, Bruckner o R. Strauss entre los «epígonos». Por su parte, A. Einstein, en *La música en la época romántica*, op. cit., lleva al lector hasta la época de Bruckner; E. Bücken (*Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Potsdam, Athenaion, 1928), muy rica en ilustraciones, abarca desde Beethoven a Chaikovski y define estos últimos años como los de un «nuevo romanticismo» (*Neuromantik*). La obra de R. M. Longyear (*19th Century Romanticism in Music*, Englewoods Cliffs, Prentice Hall, 2/1973) llega hasta comienzos del siglo xx. C. Dahlhaus (*Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Athenaion, 1980) distingue en nuestra historia de la música lo que denomina «Epochen-Jahre», esto es, años que simbolizan el nacimiento de toda una época, como 1889, cuando se estrena la *Primera Sinfonía* de Mahler y el *Don Juan* de R. Strauss. P.-G. Langevin (*Musiciens d'Europe* (...), Lausana, L'Age de l'Homme, de próxima aparición; véase más adelante para el contenido de esta obra) prefiere definir este período como el del «etnorromanticismo musical», al poner el acento en el gusto por los estilos nacionales. También es de gran interés para este período el estudio de H. C. Colles, *Symphony and Drama, 1850-1900* (*Oxford History of Music*, vol. VII; rep. Nueva York, Cooper, 1973). El vol. III de la *Histoire de la musique* de J. Combarieu (París, A. Colin, 1919; revisado por completo, hasta convertirlo en algo completamente distinto, por R. Dumesnil en 1955) incluye la obra de Wagner, mientras que el cuarto (1958) va desde la *Schola Cantorum* hasta la dodecafonía. La *Histoire de la musique européenne, 1850-1914* (París, Aubier, s.f.) de W. L. Landowski se articula con mayor claridad aún, alrededor de 26 países diferentes.

De esta forma nos salimos por completo del romanticismo, cuyos límites han sido claramente delimitados por G. Abraham, *The Apogee and Decline of Romanticism*, en *New Oxford History of Music: The Modern Age (1890-1950)* (Londres, 1974, pp. 1-79) o por C. Dahlhaus, *Zwischen Romantik und Moderne* (...) (Munich, 1974; trad. ingl., Berkeley, Univ. of California Press, 1980). Para este período pueden aplicarse determinadas observaciones útiles a partir de la obra de V. Terenzio, *La musica tra romanticismo e avanguardia* (Bari, Adda, 1980). Estos años desembocan de hecho en el modernismo, revalorizado por la obra dirigida por L. Brion-Guerry, *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale* (París, Klincksieck, 1971, 2 vols.). Estos tiempos constituyen un auténtico *Prologue à notre siècle*, como ha escrito A. Jourcin (París, Larousse, 1968) que llevan hacia nuevas tendencias, consideradas inadmisibles por algunos postrománticos, como H. Pfizner (*Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz*, 1919). El lenguaje musical ha evolucionado considerablemente, como subraya, entre otros, L. Kramer en su artículo *The Mirror of Tonality: Transitional Features of 19th Century Harmony*, en *19th Century Music*, IV, 1981, pp. 191-208. Véanse en este sentido las constataciones de R. Lenormand (*Etude de l'harmonie moderne*, 1913) y de Ch. Koehlin (*Evolution de l'harmonie. Période contemporaine*, en *Encyclopédie Lavignac*, II/1, París, Delagrave, 1925), así como tres tesis americanas: J. L. Swanay, *Romantic Style Characteristics which led to the Rise of dodecaphonic Technique* (Texas Univ., 1963), C. F. Haeselman, *Harmonic Rhythm in selected Works of the Latter Half of the 19th Century* (Indiana Univ., 1966) y S. J. Reid, *Tonality's Changing Role: A survey of Non-concentric Instrumental Works of the*

19th Century (Texas Univ., 1980, donde son estudiadas 22 partituras). A propósito de la evolución de la forma musical, de las diferencias entre las costumbres francesas y germánicas, así como de la persistencia de determinadas estructuras tipo frente a las voluntades renovadoras, léase la tesis de tercer ciclo de D. Durney, *Aspects du problème de la forme dans la musique instrumentale au tournant du siècle: Mahler, Schoenberg-Berg-Webern, Debussy, 1890-1910* (París IV, 1981).

Las transformaciones del lenguaje orquestal aparecen claramente en el libro de L. A. Coerne, *The Evolution of Modern Orchestration* (1/1908; rep. Nueva York, AMS Press, 1979); puede consultarse también el manual de S. Gut y D. Pistone, *Les partitions d'orchestre de Haydn à Stravinsky* (París, Champion, 1977; 2/1984) o la tesis de D. J. Koury, *The Orchestra of the 19th Century: Physical Aspects of its Performance Practice* (Texas, Tech. Univ., 1980). Para el estudio de los géneros orquestales importantes de estos años, véase R. Simpson, *The Symphony* (Baltimore, Penguin Books, 1967, 2 vols., de Haydn al siglo xx); D. Pistone, *La symphonie dans l'Europe du xix^e siècle* (París, Champion, 1977; 2/1984); R. Klobier, *Handbuch der symphonischen Dichtung* (Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1907); J. Chantavoine, *Le poème symphonique* (París, Larousse, 1950).

No resulta sencilla la realización de estudios sobre la voz; citemos, de todas formas, el volumen de J. y B. Ott, *La pédagogie de la voix et les techniques européennes du chant* (Issy-les-Moulineaux, EAP, 1981), cuyos enfoques pedagógicos aparecen acompañados por diversas citas de textos de la época.

Las numerosas historias de la ópera existentes se detienen ampliamente en este período. Puede leerse con auténtico provecho un estudio comparativo sobre un aspecto del estilo de estas últimas décadas en la tesis doctoral de Estado de M. Kellkel, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans le théâtre lyrique, 1890-1930* (París IV, 1982). Para la opereta, nacida en Francia a mediados de siglo y asumida en Austria y en Inglaterra una generación más tarde, véase, para una primera aproximación, el librito de J. Bruyr, *L'opérette* (París, PUF, 1974, col. «Que sais-je?»).

Para el estudio de la música religiosa de estos años puede acudirse a la *Encyclopédie des musiques sacrées* (dir. J. Porte, París, Labergeirie, vols. II y III, 1968-1970), pero también es necesaria la lectura de S. Hutchings, *Church Music in the 19th Century* (Londres, H. Jenkins, 1967) y Fr. Krummacher, *Kunstreligion und religiöse Musik. Zur ästhetischen Problematik geistlicher Musik im 19. Jahrhundert*, en *Musikforschung*, XXXII, 1979, pp. 365-393. No hay que olvidar la investigación de M. W. Dawney (*A Survey of Music Settings of the Roman Catholic Mass composed between 1837 and 1903*, Oxford, 1967), para un campo al que habría que dedicar muchos más estudios. También son muy importantes en estos años los trabajos efectuados a fin de restaurar el canto llano, cuya influencia pudo contribuir, sobre todo en Francia, al nacimiento de una nueva estética (véase Dom P. Combes, *Histoire de la restauration du chant grégorien*, Abadía de San Pedro de Solesmes, 1969).

En lo que se refiere a la música de cámara, los textos más manejables siguen siendo los de *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* (Londres, Oxford Univ. Press, 1/1929-1930; rep. 1964, 3 vols.). Sobre un punto más concreto, léase también la tesis de D. A. Shand, *The Sonata for Violin and Piano from Schumann to Debussy (1851-1917)* (Boston, 1948).

En relación con el piano puede acudirse a obras de carácter general para cues-

ciones de factura instrumental; para el estudio del repertorio, que es considerable, puede utilizarse la obra de K. Dale, *19th Century Piano Music* (Londres, Oxford Univ. Press, 1954) y para el del estilo la tesis doctoral de Estado de M. Biget, *L'écriture pianistique romantique. Constitution, évolution et destin* (París IV, 1981), que demuestra la persistencia de estos procedimientos hasta principios del siglo xx.

La evolución del Lied y de la canción en general es objeto de estudio en los libritos de E. Reuter (París, PUF, 1950, col. «Que sais-je?») o R. Stricker (*ibid.*, 1975). Algunas de sus particularidades son estudiadas en la tesis de E. F. Kravitt, *The late romantic Lied. Performance, Literary Approach and the Naturalist Movement* (Univ. de Nueva York, 1960).

Los trabajos relativos a la canción suelen estar muy limitados en lo geográfico, al aparecer el género, la mayor parte de las veces, muy dependiente de los acontecimientos político-sociales. De todas formas, hay una excelente introducción para estos años, de carácter colectivo y plurinacional: *Musique et chansons populaires* (París, Société des Nations, diff. Stock, 1934). Para la música ligera, véase I. Keldany-Mohr, *Unterhaltungsmusik als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts* (Ratisbona, Bosse, 1977).

El descubrimiento del lugar que ocupa la música en el universo de los principales pensadores de esta época puede encontrarse en los capítulos que E. Fubini ha dedicado a esta cuestión en su obra *Les philosophes et la musique* (París, Champion, 1983), donde aparecen también clasificados los títulos esenciales en este tipo de estudio, según áreas geográficas y por orden cronológico.

En conclusión, si el siglo xix, a menudo descuidado por las primeras generaciones de musicólogos, ha sido objeto en las últimas décadas de numerosas investigaciones, como lo probaría la aparición de la colección titulada *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* (Ratisbona, Bosse), en 1965, o la revista americana *19th Century Music*, en 1977 (véase en este sentido L. Plantinga, The 19th Century, en *Journal of Musicology*, I, n.º 1, enero de 1982, pp. 54-58), las monografías circunscritas a un campo concreto del arte sonoro o a una sola área geográfica son todavía menos numerosas que los trabajos de síntesis (véase, por ejemplo, a continuación: *Francia. Aspectos concretos*), donde estos años aparecen realmente divididos entre las poderosas corrientes estéticas que los encuadran.

Francia

Como complemento de los textos de carácter general reseñados más arriba, proponemos a continuación obras específicamente dedicadas a Francia, que van desde un enfoque histórico hasta determinadas precisiones sobre los hombres y las obras, pasando por ciertos aspectos de la civilización musical francesa.

Enfoque histórico

Para orientarse en la bibliografía de la historia de estas décadas, consúltase *La France contemporaine. Guide bibliographique et thématique*, dirigida por R. Lasseire (Tubinga, M. Niemeyer; París, PUF, 1978) y, para un estudio estadístico, P. M. Bou-

ju, G. Dupeux (...), R. Rémond, *Atlas historique de la France contemporaine, 1800-1965* (París, A. Colin, 1966), con numerosos esquemas y cuadros.

Entre los diversos estudios del Segundo Imperio (1852-1870) y la Tercera República (1870-1940), podemos elegir las obras de la colección titulada «Nouvelle Histoire de la France Contemporaine» (París, Ed. du Seuil): A. Plesis, *De la fête imp'riale au mur des fédérés* (1973), J.-M. Mayeur, *Les débuts de la III^e République* (1973) y M. Rebérioux, *La République radicale?* (1975).

Puede captarse muy bien la vida social francesa en el vol. II de la *Histoire de la civilisation française, xvii-xx^e siècle* (París, A. Colin, 1969) de G. Duby y R. Mandrou; y también en los estudios de G. Dupeux, *La société française, 1789-1960* (*ibid.*, 1964) o P. Sorlin, *La société française (1840-1914)* (París, Arthaud, 1969). De más fácil lectura son los estudios de M. Allem, *La vie quotidienne en France à l'âge d'Or du capitalisme, 1852-1879* (*ibid.*, 1976); R. Burnand, *La vie quotidienne en France de 1870 à 1900* (*ibid.*, 1947); J. Chastenet, *La Belle Époque* (París, Fayard, 1958). Añadiremos a esta relación los estudios de A. Armengaud, *La population française au xix^e siècle* (París, PUF, 1974, col. «Que sais-je?») y M. Crubellier, *Histoire culturelle de la France, xix-xx^e siècle* (París, A. Colin, 1974). Pueden leerse también en francés las documentadísimas reflexiones de T. Zeldin, *Histoire des passions françaises, 1848-1945* (París, Recherches, 4 vols., 1977-1979, col. «Encres»).

Para la historia religiosa de Francia acúdase a la importante bibliografía dirigida por J.-M. Mayeur, *L'histoire religieuse de la France, xix-xx^e siècle* (París, Beauchesne, 1975).

En el campo de la historia del arte, consúltase el voluminoso catálogo de la exposición del Grand Palais de 1979, *L'art en France sous le Second Empire*.

La France et les Français, dirigida por M. François (París, Gallimard, La Pléiade, 1972) efectúa muchas observaciones de interés sobre asuntos muy diversos (vida cotidiana, vivienda, vestimenta, trabajo, religión, sociedad, arte, educación, política...).

En lo que se refiere a la historia musical de este período, los trabajos realmente musicológicos son aún inferiores en número a las obras de época; en consecuencia, nos veremos a menudo obligados a citar estas últimas en tanto que testimonios críticos.

Todas las obras relativas a la Francia musical del siglo xix reservan un lugar a este período; recordemos al menos tres títulos: A. Hervey, *French Music in the 19th Century* (Londres, Richard; Nueva York, Dutton, 1903); F. Robert, *La musique française au xix^e siècle* (París, PUF, 1963, col. «Que sais-je?»), que gira alrededor de los grandes nombres; D. Pistone, *La musique en France de la Révolution à 1900* (París, Champion, 1979); bibliografía pp. 188-212), centrado en la vida musical parisiense vista a través de sus instituciones y repertorios. Citemos también la tesis de R. Wangermée, *Le goût musical en France au xix^e siècle* (Bruselas, 1946).

Existen algunos estudios más específicamente dedicados a este período. En primer lugar, citemos el *Rapport sur la musique française contemporaine* (ed. de P. M. Masson, Roma, Armani & Stein, 1913), que presenta los diversos campos de la actividad musical (la musicología, por M. Brenet; la música dramática, por Ch. Malherbe; la música religiosa y coral, por J. Huré; la música sinfónica, por G. Carraud; la filosofía de la música, por Ch. Lalo; la ciencia de los sonidos y sus relaciones con la música, por J. Anglais; la pedagogía musical, por Ch. Koechlin; la factura instrumental, por E. de Bricqueville; la legislación, por G. Baudin). Para un período poco más amplio, los 2 vols. titulados *Cinquante ans de musique française de 1874 à*

1925 (dir. por L. Rohozinski, París, Les Editions musicales de la Librairie de France, 1925) presentan una división parecida, adornado con bellas ilustraciones (vol. I: La ópera, por L. Laloy; La ópera cómica por Ch. Malherbe; La opereta, por J. Brindjont-Offenbach; La sinfonía, por E. Vuillermoz; vol. II: La canción (mélodie), por Ch. Koechlin; La música de cámara y de piano, por P. Hermant; La música religiosa, por A. Coeuroy; La enseñanza, por R. Dumesnil; La chansonette y la música en el café-concert, por G. Chepfer; Los directores de orquesta, grandes virtuosos, retratos, recuerdos...). Léase también J. Tiersot, *Un demi-siècle de musique française. Entre les deux guerres, 1870-1914* (París, Alcan, 1918: 2/1924); M. Cooper, *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré* (Londres, Oxford Univ. Press, 1951); *Musiciens de France. La génération des grands symphonistes* (textos relativos a Lekeu, Magnard, Ropartz y Koechlin, recopilados por P.-G. Langevin, París, Richard-Masse, RM, números 324-326, 1979). La obra de O. Séré, *Les musiciens de France aujourd'hui* (París, Mercure de France, 1911) presenta figuras ya olvidadas hoy, acompañadas de biografías sumamente valiosas. También aparecen nombres oscuros en las páginas dedicadas a la música francesa del período contemporáneo de la *Encyclopédie Larignac* (1/3, París, Delagrave, 1931). El volumen de R. Dumesnil, *La musique contemporaine en France* (París, Aubier, 1949) empieza con la apertura de la *Schola Cantorum*, a finales del siglo XIX; doce charlas suyas tituladas *Pour la musique française* (París, Crès, 1917) llevan al lector de Berlioz a la época impresionista. Los siguientes textos hay que leerlos con mayor prudencia aún: J. Van Ackere, *L'âge d'Or de la musique française* (Bruselas, Ed. Meddens, 1950); G. Servièrès, *La musique française moderne* (París, Havar, 1897; de Franck a Saint-Saëns); P. Landormy, *La musique française de Franck à Debussy* (París, Gallimard, 5/1943); R. Pitrou, *De Gounod à Debussy* (París, A. Michel, 1957). Citaremos también dos artículos de carácter general que pueden servir como una primera introducción: R. Rolland, *Esquisse du mouvement musical à Paris depuis 1870*, en *Musiciens d'aujourd'hui* (París, Hachette, 1908, pp. 207-278) y F. Robert, *A propos de la musique française de Berlioz à Debussy (1863-1894)*, en *La Pensée*, n.º 204, abril de 1979, pp. 111-123.

Aún habría que añadir varios breves retratos y algunas recopilaciones de artículos relativos a esta época. Por su orden de publicación como volumen: E. Reyer (*Notes de musique*, 1875, y *Quarante ans de musique*, 1909), H. Blaze de Bury (1880), A. F. Marmontel (1880 y 1882, para la música instrumental), G. Ropartz (1891), H. Imbert (6 vols., de 1891 a 1902, pluma a menudo muy combativa), H. Gauthier-Villars, llamado Willy (10 vols., de 1893 a 1901, de inigualable ingenio), A. Jullien (4 vols., de 1894 a 1910), G. Servièrès (2 vols., 1897 y 1914), H. de Curzon (*Croquis d'artistes*, 1898, sobre cantantes), C. Bellaigue (7 vols., de 1898 a 1911), A. Bruneau (1900), E. de Solenièrre (1902), J. d'Udine (1904), R. Rolland (*Musiciens d'aujourd'hui*, 1908), J. Marnold (*Musique d'autrefois et d'aujourd'hui*, 1911), J. de Marliave (*Etudes musicales*, 1917), C. Maclair (1919), A. Boschot (3 vols., 1922-1926), E. Vuillermoz (1923), Cl. Debussy (*M. Croche* (...), 1926; preferible en la edición de 1971), R. Dumesnil (*Portraits de musiciens français*, 1938), G. Samazeuilh (1947), P. Dukas (*Ecrits sur la musique*, 1948; mejor que *Chroniques musicales* (...), París, Stock, 1980, que no incluye más que la mitad de esos textos).

Citemos también el librito de E. de Solenièrre, *La femme compositeur* (1895) que se refiere esencialmente al siglo XIX francés e incluye más de 70 nombres; sigue

siendo muy útil para una primera aproximación a la personalidad de Mme. de Grandval, la baronesa de Maistre o Pauline Thys..., mientras que la tesis de M. Vilcosqui (*Le femme dans la musique française de 1671 à 1871* (...), tercer ciclo, París IV, 1977) no cubre todo este período.

Dada la importante presencia de la música francesa en Bélgica, y especialmente en Bruselas, puede leerse con interés A. Van der Linden, *Octave Maus et la vie musicale belge (1875-1914)* (Bruselas, Palais des Académies, 1950), así como O. M. Maus, *Trente années de luttres pour l'art* (*ibíd.*, 1926) o J. Sales, *Théâtre royal de La Monnaie (1856-1970)* (Nivelles, Ed. Havaux, s.f.).

Los libros de recuerdos pueden suministrar también importantes datos, tanto si proceden de compositores o pedagogos como A. Bruneau, Ch. Dancla, E. Deldevez, L. Hérítte-Viardot, H. Maréchal, P. Rougnon, C. Saint-Saëns, de libretistas como L. Gallet, de intérpretes (L. Diémer, V. Gille, V. Maurel, G. Roger) como de empresarios y editores de la categoría de A. Dandelot, J. Durand o R. Gunsburg. Se encuentra actualmente en preparación un repertorio de estos diarios íntimos y memorias en el Centro de Correspondencias de la Universidad de París-Sorbona (París IV). Véase también J. L. Adams, *Musicians Autobiographies. An Annotated Bibliography* (Londres, McFarland, 1983).

Al margen de las enciclopedias y diccionarios recientes, puede consultarse también el diccionario de Fétil (suplemento de A. Pougin), el *Dictionnaire des contemporains* de Vapereau, y los de Curinier (1889-1905) e Imbert (1935) (usuels, en la BHVP), sin olvidar el *Biographical Dictionary of Musicians* de Th. Baker (6/1978), casi siempre útil para la música francesa de estos años, en espera de que se publique el *Dictionnaire des musiciens français (1789-1914)*, en curso de edición en la Universidad de París-Sorbona. Entre los demás volúmenes útiles para encontrar biografías o ilustraciones de la época, están también *Figures contemporaines tirées de l'Album Mariani* (París, 1894); J. Martin, *Nos artistes* (1905); J. Ruelle, *Paritbeón musical* (s.f.).

Algunas publicaciones se refieren a períodos o áreas geográficas aún más delimitadas: P. Scudo, *La musique en l'année 1862* (París, Hetzel); P. de Toyon, *La musique en 1864* (...) (París, A. de Vresse); A. de Lasalle, *La musique pendant le siège de Paris* (París, Lachaud, 1872); P. Lalo, *La musique, 1898-1899*, o *La musique à Paris en 1900* (Coloquio de la Univ. de París-Sorbona, 1982; Ginebra-París, Slatkine, RIME, IV, n.º 12, noviembre, 1983). Algunas de estas reseñas anuales han tenido varias entregas: véase en este sentido el *Almanach des spectacles* de Soubiès (1874-1918), *Les Soirées parisiennes* (...) (1874-1884), *Les Annales du théâtre et de la musique* de Noël y Stoullig (1875-1916), *L'Année musicale* de Bellaigue (1886-1894) o *La Musique à Paris* de G. Robert (1894-1900). Recordemos también que los datos sobre la administración y los grandes establecimientos musicales aparecían entonces en el *Annuaire national*, que el *Almanach du Commerce* (Didot-Bottin) resulta a veces muy útil para encontrar músicos o vendedores de instrumentos, y que el *Annuaire des artistes* (1894-1948) contiene interesantes noticias bibliográficas acompañadas de fotos. Véanse también más adelante determinados estudios sobre asuntos concretos surgidos gracias a datos sacados del *Menestrel*.

Sería deseable que se desarrollaran más las investigaciones sobre la historia musical de las regiones francesas, dispersas a menudo en volúmenes de carácter general o en boletines de sociedades cultas locales. El fin de siglo aparece, por

ejemplo, en *La musique en Alsace* (Estrasburgo, Istra, 1970) o en la memoria de J.J. Dromby, *La vie musicale à Sedan entre 1536 et 1930* (París IV, 1980). Citemos también los siguientes estudios: D. Amaouche-Antoine, *Histoire des pratiques et des goûts musicaux dans l'Aude au XIX^e siècle* (doctorado de tercer ciclo, Ecole des Hautes Etudes en Sciences sociales, 1979); Ch. Goubault, *La vie musicale à Rouen de 1830 à 1914* (doctorado de Univ., París IV, 1977); G. Gosselin, *Les sociétés de concerts à Lille de 1850 à 1914* (mémoire de maîtrise, París IV, 1982); C. Maillard, *1858-1865. Huit ans de vie musicale à Fontenaille* (mémoire de maîtrise, París IV, 1982). En estos momentos se están realizando trabajos sobre la vida musical en Aix-en-Provence, Burdeos, Lyon, Rennes..., para este mismo período. Algunos de ellos han sido ya objeto de exposición en las Jornadas de Estudios de la Asociación francesa de Musicología de 1981 (está prevista la publicación de las Actas por la Univ. de la Alta Bretaña, Rennes).

Aspectos concretos

En nuestra opinión merecen ser mencionados aquí, por su aportación al conocimiento de la época estudiada, algunos estudios sobre la prensa, los teatros y las sociedades de conciertos, los instrumentos y los géneros.

Muchos estudios se basan en datos obtenidos de la prensa. Tal es el caso de U. Eckart-Bäckert, *Frankreich Musik zwischen Romantik und Moderne (Die Zeit im Spiegel der Kritik)* (Ratisbona, Bosse, 1965). Al margen de las listas de publicaciones que aparecen en el artículo Periodicals del *New Grove*, puede utilizarse, para una aproximación a la prensa musical francesa de la época, el inventario de I. Feller, *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts* (*ibid.*, 1969) que también informa sobre el estado de las colecciones en las principales bibliotecas; J. A. Thoumin, *Bibliographie rétrospective des périodiques français de littérature musicale, 1870-1954* (mecanografiado, París, Instituto nacional de técnicas de documentación, 1957; usual en la BN, departamento de música, y en la biblioteca del Conservatorio de París) presenta, año por año, la relación alfabética de los periódicos aparecidos. Hay una clasificación semejante, que se puede utilizar para los años anteriores, en un fichero de la biblioteca de la Opera de París y la BHVP ofrece, por su parte, una ordenación semejante de algunos anuarios y almanaques parisenses.

En la actualidad, por desgracia, hay muy pocas tablas e índices para estos periódicos. Señalemos, de todas formas, la existencia de los de *L'Illustration* (1843-1932) (usuales en la BHVP), que permiten encontrar notas o ilustraciones relativas a más de 250 músicos; *Les gravures musicales de L'Illustration* van a ser objeto de una próxima publicación en Nueva York (Pendragon Press, 3 vols., ed. R. Cohen). Esta misma editorial publicará las tablas de la *Revue et Gazette musicale de Paris* (1834-1880). En la Universidad de París-Sorbona se está realizando un fichado del *Ménestrel*; pero habría que emprender también el de *La France musicale* (1837-1870), de *L'Art musical* (1860-1894) o de *Le Monde musical* (1889-1960), por no citar sino los más importantes. Destaquemos aún dos investigaciones más relativas a publicaciones semejantes: *La musique dans le Charivari* (1832-1870), aparecido en la *RIMF* (IV, n.º 10, febrero de 1983; con relación de firmantes de

los artículos sobre música e índice de ilustraciones de los músicos), así como el volumen dedicado a *La Revue wagnerienne* por I. Wyzewska (París, Perrin, 1934).

C. Goubault ha realizado un trabajo importante con su tesis doctoral *Histoire de la critique musicale en France de 1870 à 1914. Sa place dans l'évolution de la musique* (París IV, 1982) y consiste no sólo en una investigación sobre los críticos de esta época, sino también en una síntesis de las opiniones emitidas sobre los principales compositores. Un artículo del mismo autor (Les chapelles musicales françaises ou la querelle des «Gros-Boutiens» et des «Petits-Boutiens», en *RIMF*, II, n.º 5, junio de 1981) señala las principales etapas del conflicto entre scholistas y debussystas. Otra investigación de interés es la de A. Satgé, *La diffusion de l'esthétique wagnerienne dans les revues françaises (1850-1914)* (tesis de tercer ciclo, Rouen, 1982). Hay otras tesis sobre la crítica musical francesa de estas décadas: A. Carpentier, *Les problèmes esthétiques de la critique musicale en France entre 1900 et 1938* (París I, 1973), J. F. Herlihy, *Catulle Mendès, critique dramatique et musical* (París, 1936), y J. H. Hird, *Romain Rolland as music critic* (Leeds, 1951).

Hay que hacer notar que, con ocasión de las investigaciones sobre *Le Ménestrel*, se han concluido ya varias memorias en la Universidad de París-Sorbona relativas a la vida musical parisiense de esos años: citemos las de T. Faradji (1875-1876). A Choplin (1893-1894), V. Donard (1897-1899), P. Fournier (1900-1902), L. Cambau (1913) y T. Beauvert (1921-1923). Son comparables a algunos trabajos de este tipo realizados anteriormente sobre los teatros de la capital (véanse los textos depositados en la Biblioteca del Instituto de investigaciones teatrales de la Univ. de París III), que constituyen síntesis de interés cuya comparación debería permitir precisar la evolución de los gustos y los estilos musicales franceses.

En cuanto a las relaciones entre música y literatura, se han puesto de manifiesto sobre todo a propósito del wagnerismo, que provocó reacciones a veces violentas hasta finales de la década de 1880 y un verdadero entusiasmo en la siguiente (véase bibliografía adjunta al dossier Wagner et Paris, *RIMF*, I, n.º 1, febrero de 1980). Léase sobre este tema la obra de L. Guichard, *La musique et les lettres au temps du wagnérisme* (París, PUF, 1963). Para un panorama más amplio, consúltese también D. Hillery, *Music and Poetry in France from Baudelaire to Mallarmé* (Berna, Lang, 1980).

Para las relaciones vigentes en la época entre pintores y músicos, entre artes visuales y sonoras, véase la obra de E. Lockspeiser, *Music and Painting* (Londres, Cassell, 1973; desde Turner hasta Schönberg). Si los artículos dedicados a la música en el Salón (los de R. Bouyer en *Le Ménestrel*, por ejemplo) merecen volver a ser leídos, aunque sean ya emotivamente pobres, los estudios sobre el universo musical de determinados artistas se presentan mucho más enriquecedores, como es el caso de los de M. Barbe sobre Fantin-Latour (tesis de tercer ciclo, París I, 1981) o de D. Gutmann sobre Rodin (memoria, París IV, 1981; véase también el artículo que ha dedicado a este tema en la *RIMF*, III, n.º 9, noviembre de 1982).

La cuestión de la enseñanza musical ha sido abordada en varias ocasiones. Pueden consultarse aún las páginas dedicadas a esta época en la *Encyclopédie Larignac* (II/6). Para el Conservatorio de París los documentos publicados por C. Pierre en la voluminosa obra titulada *Le Conservatoire de Musique et de Déclamation* (París, Imprimerie nationale, 1900; con textos administrativos, relación de fragmentos de concursos, detalles sobre profesores y sobre alumnos licenciados...)

siguen siendo los más importantes; pero aún está sin realizar la historia de este establecimiento. El *Inventario de la serie Aj 37* de los Archivos nacionales (1784-1925) (París, AN, 1971), debido a E. Dunan, es también de enorme utilidad. La Escuela de música clásica y religiosa fundada por Niedermeyer en 1853 puede ser conocida a través de la obra de L. A. Niedermeyer dedicada a su fundador, con la de M. Galerne (1923) o con la tesis de J. Ginot (París, CNSM, 1959); los boletines de la Asociación de Antiguos Alumnos del establecimiento no deben ser descuidados, como tampoco el tratado de armonía de G. Lefèvre (1889), yerno de Niedermeyer, cuyo método resulta muy distinto del empleado en el Conservatorio (véase, en este sentido, el artículo de J. Chailley, «Momigny, Maleden et l'Ecole Niedermeyer», en *Logos Musicae. Festschrift für Albert Palm*, Wiesbaden, 1982); M. L. Boëllmann-Gigout había dedicado también páginas interesantes a esta escuela en la *Histoire de la musique* dirigida por Roland-Manuel (París, Gallimard, La Pléiade, vol. II, 1967). Para la *Schola Cantorum* véase la obra así titulada escrita por V. d'Indy (París, Bloud & Gay, 1927). En cuanto al lugar de la música en la enseñanza general de la época, notemos que fue estudiada con ocasión del coloquio sobre *L'éducation musicale en France. Histoire et méthodes* (París, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 1983, col. «Civilisations»).

Además de las obras de carácter general ya citadas, puede encontrarse una introducción a la historia del arte lírico francés de estos años en los vols. II y III de la *Histoire du Théâtre lyrique en France* (Radio-Paris, manual en la Biblioteca de la Opera de París). Desde luego más científico, y muy útil para el comienzo de este período, es el carácter de la tesis de M. J. Achter, *Félicien David, Ambroise Thomas and French Opera Lyrique 1850-1870* (Michigan, 1972).

También es preciso manejar la historia de las principales salas francesas y de sus repertorios. Para la Opera de París, véase J. G. Prod'homme, *L'Opéra, 1669-1925* (reimp., Ginebra, Minkoff, 1972; con una relación cronológica de los estrenos) y S. Wolff, *L'Opéra au Palais Garnier (1875-1962)* (reimp., París, Champion-Slatkine, 1983). Hay una importante bibliografía presentada por períodos históricos en *L'Opéra de Paris au siècle romantique (RIME, II, n.º 4, enero de 1981)*. También es muy interesante la tesis de G. Chynn, *The Académie Impériale of Music. A study of its administration and repertory from 1862 to 1870* (Columbia Univ., 1969), así como la memoria de D. Bruder sobre los últimos meses de existencia de la sala Le Peletier en 1873 (París IV, 1982). Sobre los cantantes, léase J. Gourret y J. Graudeau, *Les prestigieux ténors de l'Opéra de Paris* (París, Le sycamore, 1980) y J. Gourret, *Les fabuleuses cantatrices de l'Opéra de Paris* (París, Mengès, 1981); este último autor acaba de publicar además una obra de un interés aún mayor para el investigador, ya que reagrupa más de 1.600 nombres, de 1671 a 1980: *Dictionnaire des chanteurs de l'Opéra de Paris* (París, Albatros, 1982). Para el ballet, muy apreciado entonces, véase I. Guest, *The Ballet of the Second Empire* (...) (Londres, Black, 1953-1955) y *Le Ballet de l'Opéra de Paris* (París, Opéra de Paris/Flammarion, 1976; con el repertorio completo de los ballets de este teatro desde 1776 hasta 1976 y la relación de los principales bailarines...). Para este teatro, como para otros, el inventario de la subserie Aj 13 (Archivos del Teatro nacional de la Opera), obra de B. Labat-Poussin (París, Archivos nacionales, 1977), resulta de gran utilidad gracias a sus índices; puede acudir también al diario de la Opera, que se conserva en la biblioteca de este teatro con el de la Opera Cómica. Para esta última sala, sobre

la cual no hay tantos trabajos, puede utilizarse como introducción el librito de J. Gourret, *Histoire de l'Opéra-Comique* (París, Les Publications Universitaires, 1978). Véase también, para el final de este período, las obras de S. Wolff (1953 y 1962), especialmente interesantes como aproximación al repertorio y los artistas de ambos teatros.

En relación con las demás escenas líricas parisienses, consúltense los estudios de A. Soubies, *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913* (París, Fischbacher, 1913); A. de Lasalle, *Mémorial du Théâtre Lyrique* (...) (París, J. Lecuir, 1877) y T. J. Walsh, *Second Empire Opera: The Théâtre Lyrique* (...) (Londres, Calder, 1981); para una parte del repertorio, añádanse los volúmenes de J. L. Chardans sobre el Châtelet (París, Pygmalion, 1981) y de C. Genty para el Odéon (París, Fischbacher, 1982). Para un inventario más completo de estos teatros, véase D. Pistone, *Théâtres et concerts parisiens, 1789-1914* (Ginebra-París, Slatkine, en preparación) y para una relación de los espectáculos parisienses, desde 1800 hasta 1900, establecida a partir de los anuncios aparecidos en la prensa, véanse los cinco volúmenes de Ch. B. Wicks, *The Parisian Stage* (Univ. of Alabama, 1950-1979). La puesta en escena de este período, aún menos estudiada que la de décadas anteriores, verá facilitado su estudio, sin duda alguna, con la próxima publicación de *Cents ans de mise en scène en France (ca 1830-1930)* (Nueva York, Pendragon Press), catálogo descriptivo de los libretos y de las partituras anotadas que hay en la biblioteca de la Asociación de la Régie théâtrale (fondos depositados en la BHVP).

Los teatros líricos de provincias han sido estudiados menos aún; véanse de todas formas los trabajos de Chr. Goubault, *La musique, les acteurs et le public au Théâtre des Arts de Rouen, 1776-1914* (Ruán, Centro regional de documentación universitaria, 1979) y de V. Cambarnous, *Histoire du Grand Théâtre de Marseille. 31 octobre 1787- 13 novembre 1919* (...) (Marsella, Laffitte, 1980), la tesis de J. Gachet, *Les représentations lyriques aux arènes de Béziers* (París IV, 1976) o la memoria de N. Tremoulhac, *La saison d'opéra de 1900 à 1914 au Grand Théâtre de Saint-Etienne* (Lyon, II, 1982).

Las investigaciones sobre las asociaciones musicales aportan siempre datos interesantes para el conocimiento de una cultura musical. Ni la Asociación de los Artistas musiciens, surgida en 1843, ni la société nationale (1871) han sido aún objeto de un trabajo de envergadura; por el contrario, la Société des Compositeurs de Musique (1862) ha sido estudiada en la memoria de L. Schnapper (París IV, 1981).

Las asociaciones de conciertos no resultan mejor conocidas. Para la Société des Concerts du Conservatoire, véase la obra de A. Dandelot (París, Delagrave, 1923) y para la actividad de Pasdeloup, Colonne y Lamoureux, véase la tesis de E. Bernard, *La vie symphonique à Paris entre 1861 et 1914* (EPHE, 1976). La música sinfónica ha sido estudiada en la obra de P.-G. Langevin, *Musiciens de France*, ya citada; en cuanto a la sinfonía, hay dos trabajos: J. D. Wallace, *The 19th Century Symphony in France* (...) (M. A., Texas Christian Univ., 1967) y J. P. Holstein, *Le renouveau de la symphonie française (1870-1900)* (París IV, 1978). En cuanto a la música de cámara, véase la tesis de tercer ciclo de J. M. Fauquet, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Révolution à 1870* (París IV, 1981), así como la obra de S. Gut y D. Pistone, *La musique de chambre en France de 1870 à 1918* (París, Champion, 1978; con una relación de los ganadores del Premio Chartier y más de 200 autores de partituras del género). *Notations et portraits. La salle Pleyel* (textos de L. de

Fourcard, A. Pougin y L. Pradel; París, 1893), sin pretensión científica o pedagógica alguna, puede resultar aún interesante al lector de nuestros días por su valor testimonial y la calidad de sus ilustraciones.

Ya han sido estudiados los instrumentos ampliamente desde el punto de vista de su factura y del repertorio. Véase también, en lo que se refiere al piano, *supra*, p. 293, y O. Barli, *La facture française du piano de 1849 à nos jours* (tesis de tercer ciclo, París IV, 1981; con la relación cronológica de las patentes de invención de este instrumento), la tesis de J. Gardien para Erard (París, 1962), la de C. Michaud-Pradeilles para Pape (CNSM, 1975) y la memoria de Cl. Jacquin para Henri Herz (París IV, 1980); la obra de O. Comettant sobre Pleyel (*Histoire de 100.000 pianos et d'une salle de concerts*, 1890) merecería una ampliación. Para un aspecto más literario y social, consúltase la tesis de D. Pistone, *Le piano dans la littérature française des origines jusqu'en 1900* (París IV, 1975; dif., Presses Universitaires de Lille) y, para determinadas composiciones que le fueron dedicadas, la memoria de A. K. W. Haun, *The french piano duet (1850-1930)* (Univ. of Northern Carolina, 1980) y las tesis de R. Jacobs, *Recherches sur la musique de piano en France, 1800-1870. Le piano à quatre mains. Les duos de piano* (París, Conservatorio de Música, 1971) y de M. K. Ellis, *The French Piano Character Piece of the 19th and early 20th Century* (Indiana Univ., 1969). *La musique française de piano* (París, PUF, 1930; última edición, 1979) de A. Cortot no va más allá de los últimos años del siglo XIX (M. Emmanuel, P. Dukas...).

En lo que se refiere a los instrumentos de cuerda, véase P. G. Gelrud, *A Critical Study of the French Violin School (1782-1882)* (tesis de Cornell Univ., 1941) o los trabajos de M. Daubs sobre el violoncello. (*La littérature du violoncello en France de 1870 à 1900*, memoria, Aix-en-Provence, 1973; *Un instrument romantique: le violoncelle en France*, tesis de tercer ciclo, *ibíd.*, 1975). Hay muchos datos sobre el mundo del contrabajo de esta época en el reciente volumen de P. Brun, *Histoire des contrebasses à cordes* (París, La Flûte de Pan, 1982). Para el arpa, véase la memoria de J. Prosper, *La place de la harpe en France au XIX^e siècle* (París IV, 1976).

En el campo de los instrumentos de viento pueden consultarse los trabajos de E. G. Blakeman, *The French Flute Schools of the Baroque and Late Romantic Periods* (Lancaster Univ., 1979); P. H. Ahmad, *The Flute Professors of the Paris Conservatoire from Devienne to Taffanel. 1795-1908* (North Texas State Univ., 1980); J. Y. Rauline, *La facture française de clarinette (...)* (París IV, 1982); B. Coar, *A Critical Study of the 19th Century Horn virtuosi in France* (Illinois, de Kalb, 1952). Para la factura del órgano, véase más adelante el capítulo dedicado a este instrumento; para el repertorio, consúltase la memoria de R. Burcher, *19th Organ Music from Guilman to Vierne* (Leeds, 1968) o el artículo de G. de La Salle, *L'orgue symphonique en France*, en *Musiciens de France* (RM, números 324-326, 1979), así como el parágrafo dedicado más adelante a varios compositores-organistas. El estado de la música religiosa a principios de estos años fue objeto de una excelente exposición por parte de F. Clément, *Histoire générale de la musique religieuse* (1860). A continuación pueden consultarse los textos sobre este período de la musique religieuse en France de ses origines à nos jours (RM, n.º 222, 1953-1954) o las páginas de R. de Castera, *Dix ans d'activité musicale religieuse, 1890-1900* (1902). También sería necesaria la lectura de las tesis de H. Morissette, *L'oratorio français des origines à Georges Migot* (Montreal, 1970), T. Reinisch, *Das französische Oratorium von 1840*

bis 1870 (Colonia, 1981) y P. M. Dowd, *Charles Bordes and the Schola Cantorum of Paris: their influence on the liturgical music of the late 19th and early 20th Century* (Catholic Univ., 1969).

La canción del comienzo de este período ha sido estudiada por F. Noske, *La mélodie française de Berlioz à Duparc*, París, PUF, 1954. Puede leerse también el trabajo de B. Meister, *19th Century French Song. Fauré, Chausson, Duparc and Debussy* (Bloomington, Indiana Univ. Press, 1980). Para la canción popular, véase a modo de introducción el librito de F. Vernillat y J. Charpentreau, *La chanson française* (París, PUF, 1971, col. «Que sais-je?»), así como F. Caradec y A. Weill, *Le café-concert* (París, Hachette-Massin, 1980) o C. Peyronnet, *Les cafés-concerts au débuts de la III^e République (...)* (memoria, París XII, 1980). La historia de la opereta en Francia ha sido objeto de un estudio detallado por parte de F. Bruyas (Lyon, E. Vitte, 1974), pero también puede acudir a J. Harding, *Folies de Paris: the Rise and Fall of French Operetta* (Londres, Elm Tree Books, 1979). Para el orfeón consúltese H. Maréchal y G. Parès, *Monographie universelle de l'Orphéon (...)* (París, Delagrave, s.f.) y H. A. Simon, *Histoire générale de l'institution orphéonique française (...)* (París, Margueritat, 1909); véase también el artículo de P. Gerbod, L'institution orphéonique française du XIX^e au XX^e siècles, en *Ethnologie française*, X, 1980, n.º 1, pp. 27-44 y la tesis de Ph. Gumpłowicz sobre este tema (París VIII, 1984).

La única investigación actualmente disponible sobre los editores de música de esta época es la C. Hopkins, *A Dictionary of Parisian Music Publishers 1700-1950* (Londres, 1950; reimp., Nueva York, Da Capo, 1979).

La presencia de músicos extranjeros en Francia no ha sido aún objeto de muchos trabajos de síntesis, excepto en lo que se refiere a Richard Wagner (véase *RIMF*, n.º 1, febrero de 1980) y a Richard Strauss (en la tesis de J. Caullier, París, CNSM, 1980; véase también su artículo sobre los directores de orquesta alemanes en París, en *RdM*, 67, LXVI, 1981). La misma observación puede hacerse en cuanto al recurso de los músicos franceses a fuentes extranjeras de inspiración (véase *L'exotisme musical française, RIMF*, II, n.º 6, noviembre de 1981).

Hombres y obras

Para la relación de obras de los compositores franceses de este período y un detalle de la bibliografía relativa a ellos, el lector puede acudir a los grandes diccionarios y enciclopedias (*MGG*, *Riemann*, *Bordas* y, sobre todo, *New Grove*). Nos limitaremos ahora a citar los mejores trabajos, los menos conocidos o los más recientes.

A principios de la década de 1860 tiene aún París defensores de la antigua tradición de la música instrumental, a la que la moda de la ópera y del piano ha asestado, sin embargo, un duro golpe. Entre ellos podemos citar a Louise Farrenc (1804-1875) para la que podemos acudir a los trabajos de B. Friedland (artículo en *MQ*, abril de 1974; tesis, City of New York, 1975, publ. en Ann Arbor, UMI Research Press, 1980); Henri Reber (1807-1880) no goza hoy día del mismo favor de entonces, pero su música de cámara merecería ser conocida mejor; en cuanto a Théodore Gouvy (1819-1898), fue objeto de una monografía en alemán, obra de O. Klauwell (1902), inencontrable hoy; en estos momentos se le está dedicando una tesis

(Paris IV). Edouard Lalo (1823-1892) fue un gran promotor de la música de cámara (véase la tesis de J. M. Faquet ya citada anteriormente); hay un número especial de la *RM* dedicado a él (1923), pero después del librito de G. Servières (1925) y una breve monografía en español firmada por J. M. Fauquet (Madrid, Espasa-Calpe, 1980), se hace necesario esperar ya pronto un amplio estudio sobre este compositor. El Centro de Correspondencia de la Universidad de París-Sorbona iba a publicar una recopilación de sus cartas.

Sobre Camille Saint-Saëns (1835-1921), una de las figuras más importantes de este período, pueden leerse las obras de A. Hervey (1922; reimp. Westport, Greenwood Press, 1970), J. Bonnerot (París, 1914, 2/1923) o J. Harding (Londres, Chapman, 1965), así como las tesis de S. T. Ratner, *The piano works of C. S.-S.* (Michigan Univ., 1972) y D. Fallon, *The Symphonies and Symphonic Poems of C.S.-S.* (Yale, 1973). Recordemos también el n.º 15 (1978) de *L'Avant-Scène/Opéra* dedicado a la ópera *Sansón y Dalila*. Sobre Ernest Guiraud (1837-1892) puede leerse la investigación de B. Orlic (mecanografiada), depositada en la Biblioteca de Musicología de París IV. Benjamin Godard (1849-1895) debería ser objeto de nuevos estudios; los que se le han dedicado son ya antiguos.

Muchos de estos compositores destacaron sobre todo en el teatro, como Ambroise Thomas (1811-1896) sobre el cual cabría esperar un estudio francés suficientemente amplio, después de las breves aportaciones de H. Delaborde (1896) y H. de Curzon (1921) o el volumen en inglés de M. Cooper (Londres, Cassell, 1950). Sobre Charles Gounod (1818-1893), léase sobre todo la obra de J. G. Prod'homme y Ch. Dandelot (París, 1911; reimp. Ginebra, Minkoff, 1973). Su *Fausto*, ya estudiado por Inghelbrecht (1933) ha sido estudiado también en una de la monografías de *L'Avant-Scène/Opéra* (n.º 2, 1976). Para Jacques Offenbach (1819-1880) podemos citar los estudios de S. Kracauer (1937), de J. Brindejont-Offenbach (1940), de A. De-caux (1958, reed. 1977) o D. Rissin (1980); el centenario propició la aparición de varias monografías, como el número de *L'Avant-Scène/Opéra* (n.º 25, 1980) dedicado a *Los cuentos de Hoffmann*; señalemos también que acaba de presentarse una memoria sobre *Jacques Offenbach violoncelliste* (F. Ringenbach, París IV, 1982; véase su artículo en la *RIMF*, n.º 11, junio de 1983). Ernest Reyer (1823-1909) ha sido estudiado por A. Jullien (1909) y H. de Curzon (1924); fue publicado un estudio sobre *Salambô*, escrito por J. M. Bailbé, en *Romantisme* (XII, n.º 38, 1982). Léo Délibes (1836-1891) fue objeto de algunas breves monografías, ya anticuadas, pero existe una reciente memoria americana (M. V. Boston, Iowa, 1981); sería necesario dedicarle un trabajo de envergadura.

La literatura es mucho más abundante para Georges Bizet (1838-1875): véase sobre todo M. Curtiss, *B. and his world* (Nueva York, A. Knopf, 1958; preferible en esta versión que en su traducción francesa, *Bizet et son temps*, Ginebra, La Palatine, 1961); W. Dean (Londres, Dent, edición revisada de 1979); F. Robert (París, Seghers, 1965; reimp. Ginebra, Slatkine, 1981); M. Muller (*L'oeuvre pianistique originale de Georges Bizet*, tesis de la Univ. de Neuchâtel; Yverdon, Impr. Cornaz, 1976); *Carmen* ha sido estudiada en el n.º 26 (1980) de *L'Avant-Scène/Opéra*. M. Poupet ha preparado un volumen con cartas del compositor para el Centro de Correspondencia de la Universidad de París-Sorbona. Sobre Victorin Joncières (1839-1903) se prepara en estos momentos una memoria en París IV; en cuanto a Emile Paladilhe (1844-1926), el célebre compositor de *Mandolinata* y de *Patrie*, aún esperamos la

aparición de su biógrafo. Para Jules Massenet (1842-1912) véase la biografía de P. Bessand-Massenet (París, Julliard, 1979) o el voluminoso estudio de D. Irvine, *Massenet: A chronicle of his life and times* (Seattle, ed. por el autor, 1974); podemos citar también la bella tesis de G. Marshall, *Massenet et la fixation de la forme mélodique française* (París IV, 1979). Sobre André Messager (1853-1929) pueden leerse las obras de H. Février (1948) y M. Auge-Laribe (1951), pero es un compositor que merece un estudio de mayor envergadura.

Recientemente han aparecido los *Souvenirs inédits* de Alfred Bruneau (1857-1934) en *RIMF*, III, n.º 7, febrero de 1982; 53 artículos de prensa referidos a él han sido donados a la BN (Departamento de Música, Vmc. 3091); después de los estudios de A. Hervey (1907) y A. Boschot (1913), y de la cronología de obras publicadas por J. P. Berlier (*Alfred Bruneau et Emile Zola*, París IV, 1976; con un análisis de las obras líricas). Sobre este mismo tema G. Favre ha publicado recientemente un libro titulado *Musique et naturalisme* (...) (París, La Pensée universelle, 1982) basado en el estudio de más de 300 cartas del compositor, del que también hay que recordar la reedición reciente de sus recuerdos zolianos (*A l'ombre d'un grand coeur*, 1932; Ginebra, Slatkine, 1980). Gustave Charpentier (1860-1956) ha sido estudiado sobre todo mediante estudios centrados en *Louise* y, aparte de la breve monografía de M. Delmas (1931), es preciso esperar la conclusión ya próxima de las investigaciones de F. Andrieux sobre este compositor, su actividad en Montmartre y su correspondencia (Univ. de París IV). Alfred Bachelet (1864-1956), autor de *Scemo* y de *Un Jardin sur l'Oronte* (representadas ambas en la Ópera de París, en 1914 y 1923 respectivamente), merecería también ser más conocido.

Sin embargo, parece evidente que el grupo más representativo en Francia de las tendencias del «Segundo Romanticismo» resulta ser el de la «banda de Franck». Sobre este tema debe leerse en primer lugar *La musique de l'amour* (Estrasburgo, Istra, 1969) o N. Dufourcq, *Autour de Coquard. Franck et d'Indy* (recopilación de cartas inéditas, Ed. du Coudrier, 1952).

Son muy numerosos los trabajos dedicados a César Franck (1822-1890). Aparte el número especial de la *RM* (1922) y de las obras de carácter general de V. d'Indy (1919), L. Vallas (1955) o E. Buenzod (1966), hay que consultar el de J. Gallois (1966) para una primera iniciación. Pero el estudio en alemán de C. Mohr (Tutzing, A. Schneider, 1969, 2 vols.) es el de mayor carácter científico. Véase también M. Kunel, *César Franck inconnu* (Bruselas, La Renaissance du Livre, 1958). Su música de cámara ha sido estudiada por R. Hardillier (París, Mellottée, s.f.), pero lo más estudiado sigue siendo el lenguaje y su música religiosa: M. Bon (*Les particularités harmoniques de César Franck*, DES, París, 1958); B. Wegener (*César Francks Harmonik*, tesis, Colonia, 1977); Leipzig, VEB, 1976; A. Landgraf (*Musica sacra zwischen Symphonie und Improvisation* (...), Tutzing, Schneider, 1972); F. Sabatier (*César Franck et l'orgue*, París, PUF, 1982, col. «Que sais-je?»; R. Smith, *Towards an Authentic Interpretation of the Organ Work of C.F.* (Nueva York, Pendragon Press). Léase también A. Seipt, *César Francks Symphonische Dichtungen* (Regensbourg, Bosse, 1981).

Entre sus discípulos más cercanos figura Alexis de Castillon (1838-1873) sobre el que hay una tesis de J.-M. Fauquet (París, EPHE, 1976). En cambio sobre Arthur Coquard (1846-1910), compositor y crítico, apenas podemos recordar más que las obras de N. Dufourcq y C. Goubault citadas más arriba. Augusta Holmès (1847-1903)

ha sido estudiada por P. Barrillon-Bauche (1912), pero el examen de sus manuscritos musicales (en la Biblioteca municipal de Versalles) debería suscitar un análisis de mayor profundidad. Para Henri Duparc (1848-1933), al margen de los estudios sobre sus canciones debidos a F. Noske (*op. cit.*), S. Northcote (Londres, 1949) o R. Stricker (inédito, 1961; BN), léase la tesis de N. Van der Elst (Utrecht, 1972); recientemente se ha publicado parte del diario de Ricardo Viñes (*RIMF*, I, n.º 2, junio de 1980), con algunas páginas de gran interés sobre Duparc, y poco después M. Fabre publicó algunos inéditos al respecto (*RIMF*, IV, n.º 10, 1983). Ernest Chausson (1855-1899) ha sido objeto de varios estudios, además del número especial de la RM de 1925; citemos, en inglés, los volúmenes de J. P. Baricelli y L. Weinstein (1955) y de R. S. Grover (1979) y, en francés, el excelente estudio de J. Gallois (París, Seghers, 1967; reimp. Plan-de-la-Tour, Ed. Aujourd'hui, 1979); sus canciones han sido objeto de dos trabajos universitarios (J. Bauer, DES, Estrasburgo, 1965; J. Caullier, memoria, París IV, 1976). Sylvio Lazzari (1857-1944), que destacó tanto en el arte vocal como en la música instrumental, sigue siendo un excelente objeto de investigación. En cuanto a Pierre de Bréville (1861-1949), sus canciones han sido ampliamente valoradas en la tesis de M. Daitz (New York Univ., 1974). Si la actividad de Charles Bordes (1863-1937) está parcialmente unida a la música religiosa (véase, más arriba, la tesis de P. M. Dowd), el resto de sus obras merecería un examen más profundo. Gabriel Pierné (1863-1937) merecería también una mayor atención por parte de los investigadores. Guy Ropartz (1864-1955), mucho después de la monografía de F. Lamy (1948), está siendo redescubierto poco a poco: su obra literaria y las resonancias musicales de la misma han sido puestas de manifiesto en la tesis de E. Djemil (Rennes, 1967; Le Mans, Impr. J. Vilaire, 1967), y sus composiciones para órgano y armonio han sido analizadas en las de C. J. B. Sajnovsky (Washington, 1981); sus partituras sinfónicas fueron destacadas en el *Mercur de France* (véase más arriba); la síntesis de S. Gut y D. Pistone, *La musique de chambre en France de 1870 à 1918* (París, Champion, 1978), le dedica un capítulo. En Bélgica se han publicado varias obras sobre Guillaume Lekeu (1870-1894), discípulo belga de Franck desaparecido prematuramente; destaquemos la de M. Lorrain (1923), basada en una amplia selección de su correspondencia; véase también el estudio de P. G. Langevin sobre este músico en *Musiciens de France* (ya citado); en estos momentos se lleva a cabo en Tournai un trabajo de superior envergadura.

Sobre Vincent d'Indy (1865-1931) pueden leerse los dos volúmenes de L. Vallas (París, A. Michel, 1946-1949), o, en inglés, la investigación de R. R. Gruenter (Rochester, 1948, 2 vols.); *Fervaaal devant la presse* (París, Durand, 1897) es una recopilación de críticas; destaquemos también los trabajos de J. Guillemont sobre este compositor (véase *L'éducation musicale*, 1980 y 1981; monografía en preparación) y la selección de cartas titulada *Vincent d'Indy et ses amis*, anotada por P. Druihe, para el Centro de Correspondencia de París IV (próxima aparición). Para conocer mejor a Albéric Magnard (1865-1914) léase la obra de G. Carraud (1921), así como los estudios de H. Halbreich y J. Maillard en *Musiciens de France* (*vid. supra*); Cl. Vlach trabaja actualmente en su correspondencia. Sobre Georges Witkowski (1867-1943), cuyas dos sinfonías (1900 y 1911) y *Mon lac* (1921) fueron escuchadas a menudo, esperamos un estudio en profundidad. En cuanto a Déodat de Séverac (1873-1921), aparte la monografía de B. Selva (1930), pueden consultarse las inves-

tigaciones dedicadas a su música para piano (E. Brody, New York Univ., 1964; M. Jankélévitch, Estrasburgo II; 1978). Desde hace años se está preparando un trabajo universitario sobre Marcel Labey (1875-1968). En cuanto a Gustave Samazeuilh (1877-1967), compositor y crítico, apenas ha interesado a los investigadores, aunque la tesis de Ch. Goubault (*Histoire de la critique musicale* (...), 1982) hace referencia en varias ocasiones a sus juicios. Finalmente, para Joseph Canteloube (1879-1957) léase la bella tesis de F. Courniaud-Raginel (París, CNSM, 1975).

Los compositores-organistas cobraron verdadera importancia en esta época. Sobre Alexandre Guilmant (1837-1911) se ha comenzado una tesis doctoral de Estado en París IV. Para Eugène Gigout (1844-1925) véase el n.º 27 de *Cahiers et Mémoires de l'Orgue* (1982), de N. Dufourcq. Sobre Charles-Marie Widor (1845-1937) véase la tesis de J. R. Wilson, *The Organ Symphonies of Charles-Marie Widor* (Florida State Univ., 1966), si bien este músico merecería una biografía más amplia y completa. Lo mismo puede decirse con respecto a la actividad de Albert Périllhou (1846-1936) o de León Boëllmann (1862-1897), algunas de cuyas páginas poseen auténtica calidad e inspiración. El catálogo de la obra de Charles Tournemire (1870-1939) acaba de ser establecido por J.-M. Fauquet (Ginebra, Minkoff, 1979), mientras que su obra para órgano ha sido objeto de una memoria, escrita por Y. Krier (París IV, 1979). Sobre Louis Vierne 1870-1937) cuyas *Memorias* fueron publicadas en volumen en 1939, véase la obra de B. Gavoty (París, Buchet/Chastel, 1980) y la tesis de B. Galard (París, CNSM, 1977).

Permítasenos llamar la atención, entre los demás compositores de esta época, sobre determinadas personalidades, lo esencial de cuya obra se sitúa antes de 1914, en razón de su celebridad, del valor o de la importancia cuantitativa de su producción. Para Bourgault-Ducoudray (1840-1910), léase el elogio fúnebre de M. Emmanuel (*Le Monde musical*, s.f.) o el reciente artículo de S. Baud-Bovy sobre su interés por la música griega (*Rev. Mgie.*, LXVIII, 1982), sería necesario dedicarle una monografía más amplia. Charles Lenepveu (1840-1910), compositor y pedagogo, aún espera una biografía, lo mismo que Charles Lefebvre (1843-1917). Las bellas canciones de René Lenormand (1846-1932) han sido objeto de estudio por parte de H. Woollett (París, Fischbacher, 1930); también pueden leerse los recuerdos de su hijo H. R. Lenormand, *Les confessions d'un auteur dramatique* (París, A. Michel, 1949). También habría que realizar investigaciones sobre Gaston Salvayre (1847-1916), los hermanos Hillemacher (Paul, 1852-1933; Lucien, 1860-1909), Samuel-Rousseau (1853-1904), Georges Hue (1858-1948), Cécile Chaminade (1861-1944), Xavier Leroux (1863-1948) y Charles Lévadé (1869-1948).

Podemos concluir ahora con la evocación de algunos artistas, a menudo más célebres, cuya estética fue sensiblemente distinta de la de los románticos y que, en su mayor parte se distinguieron por auténticas tendencias renovadoras.

Gabriel Fauré (1845-1924) es sin duda el que ha dado lugar a más trabajos. Después del número especial de la *RM* (1922) y las monografías de Ch. Koechlin (1922, reed., 1949), Ph. Fauré-Frémiet (1927, reed., 1957), E. Vuillermoz (1960), J. M. Nectoux (1972) o R. Orledge (1980) y las reflexiones de V. Jankélévitch (1951 y 1974), habría que citar: para sus canciones, las investigaciones de P. B. Sommers (Illinois, 1969), J. L. Kurtz (Brandeis Univ., 1970) y M. Cl. Beltrando-Patier (tesis doctoral de Estado, Estrasburgo II, 1978; dif. Presses de L'Université de Lille, 1981); para su música pianística, las de L. S. Owyang (Boston Univ., 1973), T. J. Wegren

(Ohio State Univ., 1973), R. H. Crouch (Catholic Univ. of America, 1980), J. A. Valicenti (Miami, 1980); para su música de cámara, J. B. Jones (Cambridge, 1974) y J. Pesi (París I, 1977); para su lenguaje, F. Gervais (París, 1954; *RM*, 1971, 2 vols.) y J. Ch. Kidd (*Louis Niedermeyer's System for gregorian chant accompaniement as a compositional source for G.F.*, Chicago, 1974); para su música dramática, la tesis doctoral de Estiádo de J. M. Nectoux (París I, 1980); sin olvidar la *Correspondencia* anotada por este mismo autor (París, Flammarion, 1980).

A Emmanuel Chabrier (1845-1894) se le han dedicado varios volúmenes; G. Servières (1912), F. Poulenc (1961), Y. Tiénot (1965), F. Robert (1969), R. Myers (1969); son más originales las presentaciones de J. Desaymard, *Chabrier d'après ses lettres* (1934) o la *Iconografía musical* de R. Delage (Ginebra-París, Minkoff-Lattès, 1982). Las investigaciones se han centrado, sobre todo, en su música para piano: E. Deyris (DES, París, 1966), M. D. Fradet (París, CNSM, 1968, 2 vols.).

Para Maurice Emmanuel (1862-1938) véase la *RM* (número especial, 1947), las cuatro memorias presentadas en Estrasburgo II en 1972 y el reciente dossier de cartas inéditas de la *RIMF* (n.º 11, junio de 1983). También Paul Dukas (1865-1935) ha sido objeto de un número especial de la *RM* (1936); al breve ensayo de G. Samazeuilh (1913) habría que añadir los trabajos de G. Favre sobre este compositor (1948), su obra (1969) y su correspondencia (1971), así como dos tesis recientes: C. Lorent, *Ariane et Barbe-Bleue* (París, CNSM, 1978) y E. V. Boyd, *Dukas and the Impressionist Milieu* (...) (Rochester, 1980).

También son muy numerosos los trabajos dedicados a Erik Satie (1866-1938); al margen de los escritos reunidos por O. Volta (París, Ed. du Champ libre), de la monografía de P. D. Templier (1/1969; reimp. Nueva York, Da Capo, 1980), del *Ymagier d'Erik Satie*, de O. Volta (París, Van de Velde, 1979) o de los estudios aparecidos en la colección «Musikkonzepte» (n.º 11; Munich, 1980), citemos también el reciente volumen de M. Bredel (París, Mazarine, 1982) y los trabajos universitarios relativos a su obra para piano (M. C. Fleuriel, París IV, 1978; P. Duchesne, Ruán, 1980) y *Socrate* (C. Sire, Toulouse-Le Mirail, 1979).

Abel Decaux (1869-1949), «el Schönberg francés», ha sido objeto ya de algunas investigaciones. Sobre Henri Rabaud (1873-1949), véase la obra de M. d'Ollome (1958) y la memoria de J. L. Mansart (París IV, 1976). Gabriel Dupont (1878-1914) sigue siendo aún un bello tema de estudio. En cuanto a Lili Boulanger (1893-1914) acaba de ser estudiada en la obra firmada por L. Rosenstiel (Londres, Associated Press, 1978) y un número de la *RM* (junto con su hermana Nadia; número 353-354, 1982). Para C. Debussy, Ch. Koechlin y F. Schmitt, véase el capítulo siguiente.

Aún cabría mencionar algunos intérpretes sobre los que se empiezan a realizar trabajos de carácter científico: Jules Pasdeloup, estudiado por E. Bernard (véase *RdM*, 1971), Louis Diémer, objeto de la tesis de C. Becker-Derex (París, CNSM, 1983), Marie Jaëll, a la que J. C. Teboul ha dedicado dos trabajos, o Paul Taffanel, sobre el que ha emprendido un estudio E. Blakeman.

Puede decirse que los diferentes aspectos y los distintos autores no han sido atendidos con igualdad por los musicólogos. Si las investigaciones sobre la factura instrumental, por ejemplo, están relativamente avanzadas, las de los repertorios, estilos o estéticas lo están mucho menos. Los estudios sobre las exposiciones universales, los salones o la interdependencia de las artes necesitarían más que otros una colaboración interdisciplinaria. Pero aún queda mucho por descubrir, para este

período, en los archivos (nacionales, departamentales, municipales y privados) y en las bibliotecas. Aún queda mucho para concluir los catálogos de todos los compositores. La iconografía musical ofrece también una fuente que no debe ser despreciada. Y, en fin, apenas se empieza a organizar una investigación de carácter regional.

Danièle PISTONE

II. LOS PAÍSES GERMÁNICOS

El teatro lírico

El estudio de la música lírica supone conocimientos lingüísticos, literarios, escénicos y vocales, y en ocasiones es necesario poseer conocimientos de simbolismo o de filosofías poco extendidas. Muy a menudo, los comentadores de ópera toman por principales los aspectos que en musicología son considerados secundarios. La bibliografía que va a continuación pone el acento en cuestiones de orden biográfico y musical. Algunas obras antiguas, que no se encuentran en la Biblioteca nacional de París, se conservan en Estrasburgo. De manera general, acudiremos a las principales bibliotecas germánicas (Viena, Munich, Berlín, etc.).

Generalidades

a) *Los teatros. La vida lírica.*—La aparición de los conciertos públicos y la expansión de la ópera popular vienesa, en el siglo XVIII, así como la ampliación de la audiencia musical y lírica después de las distintas revoluciones nacionales de 1848, fueron la condición de una relativa prodigalidad desde 1860 hasta la primera guerra mundial y fue, entre otros fenómenos, condición previa a la actividad de Liszt en Weimar. Las cortes principescas de los países alemanes conceden más favor a la ópera, aunque un caso como el de Luis II de Baviera y R. Wagner sea algo extremo. En este período, los países germánicos no cuentan con menos de una treintena de escenarios donde tienen lugar estrenos absolutos. Los más importantes son Viena (Marcel Prawy, *Die Wiener Oper*, Viena, 1969, o Munich, 1980; Rudolf Klein, *Die Wiener Staatsoper*, Viena, 1967; Alois Przystaupinsky, *50 Jahre Wiener Operntheater*, Viena, 1979; Richard Specht, *Das Wiener Operntheater*, Viena, 1919; Anton Bauer, *Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart*, Graz-Colonia, 1955), Munich (Max Zenger, *Geschichte der Münchener Oper*, Munich, 1923; G. Oexle, *Generalintendant Karl von Perfall*, tesis, Munich, 1954), Weimar (L. Schrickle, *Die Geschichte der Weimarer Theaters*, Weimar, 1927) y Berlín (A. Weissmann, *Berlin als Musikstadt. 1740-1911*, Berlín, 1911; Hugo Fetting, *Die Geschichte der deutschen Staatsoper*, Berlín, 1955; Werner Otto, *Die Lindenoper*, Berlín, 1977; Otto Schneidereit, *Berlin, wie es weint und lacht*, Berlín, 1968, sobre la opereta). Eugène d'Harcourt, *La musique actuelle en Allemagne et Autriche-Hongrie* (París, 1908) diseña un cuadro menos específico. Para el caso particular de Bayreuth, consúltese la bibliografía wagneriana.

b) *La prensa*.—La producción musical se hace tan abundante que el público acude a la opinión de los críticos. Su cometido es más importante en Alemania que en otros países, especialmente en el campo de la lírica. Imogen Fellingner realizó una relación bibliográfica de la prensa musical, *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts* (Ratisbona, 1968). Son raras las colecciones de crónicas. Podemos, sin embargo, sacar provecho de Eduard Hanslick, *Die moderne Oper* (Berlín, 1875-1900); del mismo autor, *Vienna's Golden Years of Music. 1850-1900* (ed. de H. Pleasants, Nueva York, 1950, o Londres, 1951); Lulius Korngold, *Deutsches Opernschaffen der Gegenwart* (Leipzig-Viena, 1921); del mismo autor, *Die romantische Oper der Gegenwart* (Viena, 1922); finalmente, *Das zeitgenössische Wagnerbild* (ed. de H. Kirchmeyer, 3 vols., Ratisbona, 1968, 1972).

c) *Enfoques históricos*.—La obra básica sobre la ópera alemana sigue siendo la de Ludwig Schiedermair, *Der deutsche Oper. Grundzüge ihres Werdens und Wesens* (Bonn-Berlín, 2.ª ed., 1940, Biblioteca del Instituto de Musicología de París). Añádase A. Kretschmar, *Geschichte der Oper* (1919, reimp. Wiesbaden, 1970) para un encuadramiento del género; *Studien zum Geschichte der Oper* (ed. de Heinz Becker, Ratisbona, 1975) y Hans Joachim Moser, *Geschichte der deutschen Musik* (Hildesheim, 2/1968), para un encuadramiento nacional; Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* (vol. II, Berlín, bibliografía), para un encuadramiento histórico; Hans Hollander, *Die Musik in der Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (Colonia, 1967, bibliografía), para un encuadramiento cultural, político y tecnológico; finalmente Peter Cornelius, *Deutsche Kunst und Richard Wagner*, en *Deutsche Zeitung* (Viena, 29-31 diciembre, 1971), y Wilhelm Kienzl, *Die musikalische Deklamation* (Leipzig, 1880) para las cuestiones estéticas y prosódicas. La información elemental sobre los compositores y sus obras más importantes puede encontrarse en tres obras: Franz Stieger, *Opernlexikon* (Tutzing, 1975); Ludwig Eisenberg, *Groses biographisches Lexikon der deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert* (Leipzig, 1903); Max Charles, *Zeitgenössische Tondichter* (Leipzig, 1890).

Wagner: el drama musical

La amplitud de las bibliografías wagnerianas de Nikolaus Osterlein, *Katalog einer Richard-Wagner-Bibliothek* (4 vols. que se detienen en 1895, reimp. Wiesbaden 1970) y de Herbert Barth, *Internationale Wagner-Bibliographie* (de 1945 a 1978, Bayreuth, 1956, 1961, 1968, 1979) es suficiente para darse cuenta del riesgo de releer hasta el infinito las mismas anécdotas, resúmenes de piezas, consideraciones filosóficas, etc. En este caso, aún más que en otros, se impone una selección. Consúltese la de Carl Dahlhaus en el *New Grove* (vol. XX, p. 136), especialmente en lo que se refiere a monografías sobre las obras. Podemos iniciarnos en el universo wagneriano a través de *Le voyage artistique à Bayreuth*, de Albert Lavignac (1897, reimp. París, 1980).

Biografía.—Toda biografía de Wagner se basa esencialmente en su autobiografía incompleta, *Mein Leben*¹ (para las trad. fran. es preferible la ed. de M. Gregor-De-

¹ Versión española: Ediciones de Nuevo Arte Thor, Barcelona, 1977.

llin, 2 vols., que incluye los annales de 1864-1866 y un cuadro cronológico para los años siguientes, Munich, 1969), en las recopilaciones de cartas (se está realizando en estos momentos una monumental edición en 15 vols.: *Sämliche Briefe*, ed. de G. Strobel y W. Wolf, de los que han aparecido 4 vols. entre 1967 y 1979, Leipzig) y en *Das braune Buch* (ed. de Joachim Bergfeld, Zurich, 1975). Ninguna investigación en profundidad puede prescindir de estos documentos, como tampoco de *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, und seine Welt in zeitgenössischen Bildern und Texten* (ed. de H. Barth, D. Mack y E. Voss, Viena, 1975; en francés: *Richard Wagner. Une étude documentaire*, París, 1976). La cronología sintética de Martin Gregor-Dellin, *Wagner au jour le jour* (París, 1976), puede resultar de gran utilidad. El mismo autor ha escrito una biografía, *Richard Wagner*² (París, 1980, bibliografía) que, a pesar de aportar determinadas rectificaciones, no supera los trabajos de Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner* (Nueva York, 1937-1942), de Curt von Westernhagen, *Wagner* (Zurich, 1968, bibliografía; en inglés: *Wagner. A biography*, Cambridge, 1978), o la del gran pionero, H. S. Chamberlain, *Richard Wagner* (Munich, 1896).

Aspectos estéticos.—Las teorías de Wagner constituyen la mayor parte de los *Gesammelte Schriften*, traducidos al francés bajo la dirección de J.-G. Prod'homme: *Richard Wagner, Oeuvres en prose* (13 vols., 1910, reimp. París, 1976). Los principales textos han sido editados en francés por C. Dahlhaus, *L'esthétique de Wagner* (Bayreuth, 1972). La evolución, desde la ópera romántica (*Lobengrin*) hasta el drama musical (*El oro del Rin*), ha sido trazada por Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas* (Ratisbona, 1971), que puede completarse con *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk* (ed. de C. Dahlhaus, Ratisbona, 1970). Wagner no rompe con las concepciones románticas, sino que las prolonga (Linda Siegel, *Wagner and the Romanticism of E. T. A. Hoffmann*, en *The Musical Quarterly*, LI (1965, p. 597). Su creación dramática surge al dictado de una creación musical subyacente (Jean Perrault, *Le poème dans le drame wagnérien*, tesis, Burdeos, 1968).

Bayreuth.—La concepción wagneriana del teatro lírico lleva a la creación de un nuevo tipo de escena. Bayreuth es el resultado final del gran proyecto de Wagner. Los textos fundamentales se encuentran en las *Obras en prosa* (t. XI). Puede completárselos con Geoffrey Skelton, *Wagner and Bayreuth. Experiment and Tradition* (Nueva York, 1965), *100 Jahre Bayreuther Festspiele* (Fundación Thyssen, Ratisbona-Munich, 1976), y Harmut Säuberling, *Richard Wagner und die Probleme des Bühnenbildes seiner Werke in 19. Jahrhundert* (tesis, Kiel, 1967).

La obra. El lenguaje.—Curt von Westernhagen, *Vom Holländer zum Parsifal. Neue Wagner-Studien* (Friburgo/Brisgau-Zurich, 1962), Ernest Newman, *The Wagner Operas* (Nueva York, 1972) y Carl Dahlhaus, *Wagners Musikdramen* (Velber, 1971) trazan un cuadro del conjunto de la obra de considerable seriedad. El lenguaje del músico no ha sido objeto de investigación global y sistemática. I. Koženova, en *Richard Wagner. Stat'i i materiali* (ed. de Tamara Cytovič, Moscú, 1973) ha realizado una breve descripción del mismo a propósito de *Los maestros canto-*

² Versión española: Alianza Música, 2 vols., números 9 y 10, traducción de Angel-F. Mayo, Madrid, 1983.

res. La teoría del motivo conductor aparece expuesta en la fundamental obra de Hans von Wolzogen, *Musikalisch-dramatische Parallelen* (Leipzig, 1906). Léase también el artículo de Friis Noske, Das exogene Todesmotiv in den Musikdramen Richard Wagners, en *Die Musikforschung* (1978/3, p. 285), y la tesis de Antonius Sommer, *Die Komplikationen des musikalischen Rhythmus in den Bühnenwerken Richard Wagners* (Sarrebruck, 1969). El problema de la forma fue abordado por Alfred Lorenz, *Das Geheimnis des Form bei Richard Wagner* (1924-1933, 4 vols., reed. Tutzing, 1966) y Carl Dahlhaus, Formprinzipien in Wagners «Ring», en *Beiträge zur Geschichte der Oper* (ed. de H. Becker, Ratisbona, 1969). Tras la modesta contribución de C. Benoît, Le système harmonique de Wagner, en *Le Ménestrel*, L (1884, p. 364), el estudio de la armonía se ha centrado en *Tristán*, especialmente con Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»* (1923, reimp. Hildesheim, 1968). Jacques Chailley, en «*Tristan et Isolde*» de Richard Wagner (París, 1972, p. 22), ha demostrado lo absurdo de tantas especulaciones. Léase también el artículo de L. Abraham, Bemerkungen zu Wagners «chromatischer» Harmonik, en *Richard Wagner. Werk und Wirkung* (ed. de C. Dahlhaus, Ratisbona, 1971, bibliografía). Egon Voss, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners* (Ratisbona, 1970), estudia fundamentalmente la formación del instrumentador a través de las piezas sinfónicas. La obra de Hans Joachim Bauer, *Wagners Parsifal. Kriterien zur Kompositionstechnik* (Munich-Salzburg, 1977), es de un interés más amplio que el de la sola obra final del maestro de Bayreuth.

Los dramas musicales.—En la actualidad se está llevando a cabo una edición monumental de las obras: Richard Wagner, *Sämliche Werke* (bajo la dirección de C. Dahlhaus, Schott, Maguncia). Para el estudiante resultará también muy práctico el uso de las ediciones de bolsillo de las grandes obras (Eulenburg, Londres) y las reducciones para canto y piano (dirigidas por F. Mottl, Peter, Leipzig). Algunas monografías y artículos realizan aportaciones originales para el conocimiento de Wagner. Esta relación se limita a eso. La cuestión sobre la armonía de *Tristán* ha sido tratada de nuevo por Horst Scharschuh, *Gesamtanalyse der Harmonik von Richard Wagners «Tristan und Isolde»* (2 vols. Ratisbona, 1963). Sobre el mismo drama, J. Chailley (cf. *supra*) ha escrito un detallado estudio provisto de un «repertorio metódico de los temas conductores», que eleva a sesenta y dos. Sobre el *Anillo* léase el breve artículo de Walter Serauky, Die Todesverkündigung in Richard Wagners «Walküre» als musikalischgeistige Achse des Werkes, en *Dis Musikforschung* (1959/2, p. 143), el ensayo de R. Bailey, Wagner's musical sketches for «Siegfrieds Tod», en *Essays for Oliver Strunk* (Princeton, 1968, p. 459) y la obra de Robert Donington, *Wagner's «Ring» and its Symbols. The Music and the Myth* (Londres, 3/1974). Finalmente, Jacques Chailley en *Parsifal de R. Wagner, opéra initiatique* (París, 1979), aporta una explicación más sólida al subtítulo de la obra al establecer un paralelo entre ella y *La flauta mágica*. El n.º 25 (1982) de *Musik-Konzepte* está enteramente dedicado a la última obra del compositor.

A la sombra de Wagner

La importante obra de Wagner es el origen de un movimiento, amplio pero muy dispar, denominado «wagnerismo». Sin embargo, los géneros prewagnerianos

de la ópera histórica (E. Kretschmer, *Folkunger*, 1874) y romántica (T. Hentschel, F. Langer, A. Langert, V. Nessler, autor de *Trompeta de Säckingen*, 1884), no desaparecen ante el maestro del drama musical. No hay ningún estudio específico dedicado a ellas. Los historiadores centran su interés sobre todo en la influencia de Wagner: Wolfgang Fortner, Richard Wagners Wirkung auf die Spättern, en *Festschrift für einen Verleger. Ludwig Strecker zum 90. Geburtstag* (Maguncia, 1973, p. 178); William Ritter, Les tendances de la musique en Allemagne et en Autriche depuis la mort de Wagner, en la *Enciclopedia Lavignac*, II/1; Karl von Perfall, *Die Entwicklung der modernen Theaters* (Munich, 1899). Podemos acudir, entonces, a las obras citadas más arriba (Generalidades).

El patos wagneriano.—*Tristán* se impone a sus contemporáneos, desde M. Bruch (Hans Pfitzner, *Meine Beziehungen zu Max Bruch. Persönliche Erinnerungen an den Komponisten, Dichter, Kritiker und Essayist*, ed. de H. Federhofer y K. Oehl, Ratisbona, 1977), hasta F. Draeseke (O. zur Nedden, *Felix Draesekes Opern und Oratorien*, tesis, Marburgo, 1925), mientras que el *Anillo* deja huellas en F. von Holstein (G. Glaser, *Franz von Holstein. Ein Dichterkomponist des 19. Jahrhunderts*, tesis, Leipzig, 1930).

La rutina wagneriana.—Muchos músicos adquieren tal maestría en los métodos wagnerianos que algunas páginas parecen venir de Bayreuth. L. Schiedermair (cf. *supra*) cita *Kunbild* (1884), de C. Kistler; Max Chop se dedica a *August Bungert. Ein Deutscher Dichterkomponist* (Leipzig, 1903).

Hans Pfitzner.—El ascetismo de *Parsifal* se prolonga en la obra de Pfitzner. Léanse sus *Gesammelte Aufsätze. Vom musikalischen Drama* (Munich-Leipzig, 1915), y a continuación K. Halusa, *Pfitzners musikdramatisches Schaffen* (tesis, Viena, 1929), J. Müller-Blattau, *Hans Pfitzner* (Frankfurt del Main, 1969), H. Rectanus, Pfitzner als Dramatiker, en *Beiträge zur Geschichte der Oper* (cf. *supra*); pueden consultarse con regularidad los *Mitteilungen der Hans-Pfitzner-Gesellschaft*.

Los francotiradores.—La revisión de Felix Mottl, algo más de un año después de la muerte de Wagner, de *El barbero de Bagdad* (compuesto por P. Cornelius en 1858) es un hecho revelador: se empieza a desear huir de la epidemia de la «muerte por amor» (Schiedermair). Aunque la intención es una, se concreta en los estilos y géneros más diversos, desde la comedia al cuento de hadas o a la renaciente ópera romántica. Después de *El corregidor* (I. Feller, Die Oper im kompositorischen Schaffen von Hugo Wolf en *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, 1971, p. 87; P. Cook, *Hugo Wolf's «Der Corregidor»*, Londres, 1976), E. Humperdinck se convierte en el portaestandarte de estas tendencias: K. G. Fellerer, Engelbert Humperdinck und seine Stellung im deutschen Musikleben, en *Heimatsbuch der Stadt Sieburg*, II (1967, p. 795); E. Humperdinck, *Briefe und Tagebücher* (Colonia, 1975); K. W. Püllen, *Die Schauspielmusiken Humperdincks* (tesis, Colonia, 1951); E. Thamm, *Der Bestand der lyrischen Werke Engelbert Humperdincks* (tesis, Maguncia, 1951).

La opereta vienesa.—El éxito de la familia Strauss en la música de danza y el ejemplo parisiense de Offenbach sirven para engendrar el antídoto al drama wagneriano: F. Hadamowsky y H. Otto, *Die Wiener Operette* (Viena, 1947); O. Keller,

Franz von Suppé. Der Schöpfer der deutschen Operette (Leipzig, 1905); E. Neumann, *Die Operetten von Johann Strauss. Ihre Formen und das Verhältnis von Text und Musik* (tesis, Viena, 1919); y E. Decsey, *Johann Strauss* (Viena-Munich, 2/1958); M. Káldor y P. Várnai, *Golmark Károly élete és művészete* (Budapest, 1956); S. Czech, *Schön ist die Welt. Franz Lehárs Leben und Werk* (Berlín, 1957), cuya bibliografía debe completarse con la de M. Schönherr, *Franz Lehár. Leben und Werk* (Viena, 1970).

Las nuevas estéticas.—En el tránsito del siglo, el verismo, el naturalismo y el impresionismo penetran parcialmente en los países germánicos: Johannes Piersig, *Das Fortschrittproblem in der Musik um die Jahrhundertwende* (Ratisbona, 1979); P. Bekker, *Das Musik-Drama der Gegenwart* (Stuttgart, 1909); E. Istel, *Die moderne Oper vom Tode Richard Wagner bis zur Gegenwart* (Leipzig, 1923); L. Schiedermair, *Musikalische Begnungen* (Colonia-Krefeld, 1948); H. Heisig, *D'Alberts Operschaffen* (tesis, Leipzig, 1932); R. Sailer, *Waltershausen und die Oper* (tesis, Colonia, 1957, de interés general); N. Tschulik, *Franz Schmidt* (Viena, 1972); R. Loos, *Max von Schillings* (Leipzig, 1909); F. von Lepel, *Max von Schillings und seine Oper «Mona Lisa»* (Berlín, 1954); Gösta Neuwirth, *Die Harmonik in der Oper «Der ferne Klang» von Franz Schreker* (Ratisbona, 1972). Algunos autores han buscado huellas del *Jugendstil* en *Der Traumgöрге* (Zemlinsky, 1904-1906: Horst Weber, *Jugendstil und Musik in der Oper der Jahrhundertwende*, en *Die Musikforschung* (1974/2, p. 171) o en *La ciudad muerta* (E. W. Korngold, 1919: Franz Mailer, *Abendglanz im Jugendstil*, en *Neue Zeitschrift für Musik*, noviembre de 1972, p. 628; compárese con B. G. Carroll, *The Operas of Erich Wolfgang Korngold*, tesis, Liverpool, 1975).

Sobre estos músicos, cuyo redescubrimiento es obligado y cuya obra va mucho más allá de la primera guerra mundial (en especial Franz Schmidt, Franz Schreker y Alexander von Zemlinsky), puede acudirse a la bibliografía de Paul-Gilbert Langevin en la próxima división de este mismo capítulo.

Richard Strauss

La disparidad estilística, tanto como la disolución del lenguaje wagneriano por sus herederos, pone en peligro la creación lírica germánica. Es un sinfonista el que, por la solidez de su formación, le hace recobrar el aliento. No sigue a Wagner sino en su alejamiento de Brahms o de Humperdinck. Sus óperas ya no son «dramas musicales», sino «sinfonías dramáticas» (Schiedermair).

Generalidades.—La *Richard-Strauss-Bibliographie* (vol. I [1882-1944] dirigido por O. Otner, 1964; vol. II [1944-1964] dirigido por G. Brosche, Viena, 1973), E. H. Müller von Asow, *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis* (3 vols., Viena, 1959-1962) y los *Mitteilungen der Richard-Strauss-Gesellschaft*, desde 1970 *Blätter der Richard-Strauss-Gesellschaft*: en estos volúmenes pueden encontrarse los datos bibliográficos y filológicos necesarios. La correspondencia de Strauss ha sido objeto de numerosas publicaciones: con Gustav Mahler, *Briefwechsel, 1888-1911*³ (ed. de Herta

³ Versión española: Contrapunto, de Editorial Altalena, Madrid, 1982.

Blaukopf, Munich-Zurich, 1980); con Romain Rolland, *Correspondance* (ed. de Rollo Myers, París, 1951); con Ludwig Thuille, *Briefe einer Freundschaft, 1877-1907* (ed. de Alfons Ott, Munich, 1969); con Willy Schuh, *Briefwechsel* (Zurich, 1969). Añádase a estas obras la obra de referencia de Norman Del Mar, *Richard Strauss. A Critical Commentary on His Life and Works* (3 vols., Londres o Filadelfia, 1962 [hasta *El caballero de la rosa*], 1969, 1972), la de Ernst Krause, *Richard Strauss. Gestalt und Werk* (Leipzig, 4/1970; en inglés: *Richard Strauss. The Man and the Work*, Boston, 1969), y la más específica de Franz Grasberger, *Richard Strauss und die Wiener Oper* (Tutzing, 1969).

La obra. El lenguaje.— Los escritos dedicados a Strauss son menos desconcertantes que los referidos a Wagner. Sin embargo, algunos se han creído obligados a ver en *Elektra* una revolución que ya estaba en *Tristán* (cf. J. Chailley, las motivaciones son las mismas). Sobre la obra lírica, léase William Mann, *Richard Strauss. A Critical Study of the Operas* (Londres, 1964, bibliografía; en alemán: *Richard Strauss: Das Opernwerk*, Munich, 1967), Anna Amalie Abert, *Richard Strauss. Die Opern. Einführung und Analyse* (Hanover, 1972), H. W. von Walterhausen, *Richard Strauss* (Munich, 1921) y Herbert Becker, *Richard Strauss als Dramatiker*, en *Beiträge zur Geschichte der Oper* (Ratisbona, 1971). Los problemas teóricos han llamado la atención de Günther von Noé, *Das Leitmotiv bei Richard Strauss, dargestellt am Beispiel der «Elektra»* en *Neue Zeitschrift für Musik* (agosto de 1971, p. 418); G. Rötger, *Die Harmonik in Richard Strauss' «Der Rosenkavalier»*. *Ein Beitrag zur Entwicklung der romantischen Harmonik nach Richard Wagner* (tesis, Munich, 1931); Roland Tenschert, *Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauss: ein Beitrag zur neueren Harmonik*, en *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, VIII (1924-1925, p. 161).

Philippe A. AUTEXIER

Al margen del teatro lírico

Generalidades

Hasta mediados del siglo XIX no era obligatorio diferenciar entre Alemania y Austria, pero en el período que vamos a tratar el surgimiento de ambas como individualismo de diverso carácter cultural hace que esa distinción sea fundamental. Ya antes, el polo de atracción vienés había «absorbido» a Beethoven, lo mismo que sucederá con Brahms y, en buena medida, con Richard Strauss. En cualquier caso, ninguno de estos tres grandes maestros puede ser considerado en modo alguno austríaco, ya que el idioma vienés ha permanecido siempre extranjero para ellos. El hecho de que el último de los tres, que no elige sino ocasionalmente residir en Viena, se acerque a él más que ninguno, sólo es paradójico en apariencia: ¿acaso no era bávaro? Y al contrario, hay que evitar calificar a Bruckner o a Mahler de músicos «alemanes», por mucho que este concepto aparezca en toda la literatura en francés. Hay que tener en cuenta la ambigüedad de la traducción de la palabra original *deutsch*, que alude al todo y a la parte, al conjunto de lo germánico y lo que es propio de uno de los países que lo componen.

Esta especificidad de cada uno de los lenguajes, alemán y vienés, no ha sido suficientemente puesto de manifiesto hasta hoy. A ejemplo del nuevo *LM* (artículos «Allemand» y «Autrichien», de M. Vignal), todos los autores franceses fijan en exceso a Beethoven y a Brahms en el campo vienés; y no individualizan lo suficiente el conjunto formado por Bruckner, Wolf y Mahler —que son la verdadera «segunda trinidad vienesa», y el grupo de Schönberg sería realmente la «tercera» (v. *Le siècle de Bruckner*, p. 42, referencia poco más adelante)—. Aún queda por hacer un estudio aclaratorio, que en parte ha sido abordado por P. G. Langevin en varias ocasiones. En cuanto a los autores de los países mismos, han preferido mantener la misma confusión, haciendo uso de la ambigüedad de la palabra *deutsch* para evitar dolorosas elecciones. Es el caso de la ya antigua obra de Walter Niemann, *Die Musik der Gegenwart* (Berlín/Leipzig, Schuster & Löffler, 1913, y ulteriores reediciones). A pesar de ciertas debilidades de juicio (especialmente cuando encuentra «debilidades» en la arquitectura bruckneriana), admisibles en su tiempo, ofrece un retrato todavía penetrante de los *Neuromantiker* y, en el capítulo final, titulado «Nation, Volk und Stamm», se acerca mucho al concepto de «Etnorromanticismo», tal como lo ha desarrollado recientemente P.-G. Langevin en su tesis. Véase en especial el Prefacio del primer tomo, *Le siècle de Bruckner* (RM, número 298-299, París, 1975), obra que evocaremos sobre todo a propósito de Austria; así como el capítulo final, aparecido primero en traducción alemana, por Gustav Kars, con el título «Von Bruckner zur Ethnoromantik» (en *Bruckner-Jahrbuch*, I, Linz, 1980), y que deberá incluirse, en francés, en *Musiciens d'Europe* (en preparación). Este último texto incluye como apéndice un cuadro sinóptico de la música orquestal desde la época que va a ocuparnos aquí, que pone especialmente en evidencia la simultánea renovación, en los años 1860, de la sinfonía en todos los países de Europa (lo que no impide que el mundo germánico siga cumpliendo el cometido de guía que ya tenía en tiempos de Beethoven).

Tengamos en cuenta las proféticas visiones de Emile Vuillermoz en su *Histoire de la musique*, París, Fayard, 1949 y reediciones ulteriores, sobre muchos de los músicos que vamos a tratar (véase su capítulo XXXI), en una época en que no eran apenas conocidos en Francia. Por lo demás, a menudo son las enciclopedias —*Grove* y *MGG*— las únicas fuentes actuales para informarse sobre músicos hoy día caídos en el olvido con mayor o menor justicia; podremos comprobarlo. No podemos cerrar este apartado de generalidades sin señalar, en primer lugar, una curiosa obra de la época, el *Spemanns Goldenes Buch der Musik* (Berlín/Stuttgart, Spemann, 2.ª ed. en 1900) que, tras una historia general de la música, incluía una parte conclusiva, titulada «Tonkünstler der Gegenwart», una abundante serie de noticias individuales sobre todos los artistas que por entonces destacaban, acompañada de numerosos retratos que pueden constituir una inapreciable fuente para el investigador de hoy. Resulta especialmente sabroso comparar los comentarios que aparecen en esta obra con la visión actual que hoy tenemos de los temas allí tratados. En segundo lugar, todo especialista del Lied deberá buscar una preciosa antología, *The Oxford Book of German Verse* (OUP, 1911, 1915), que incluye como anexo una relación casi exhaustiva de los compositores que han puesto música a los poemas —muy bien elegidos— de la recopilación.

El «nuevo Romanticismo» en Alemania

Por un curioso juego de simetría, el amplio medio siglo aquí estudiado está encuadrado en dos hechos más o menos idénticos: un «buen alemán» que defiende la música de su país contra un peligroso renovador de origen extranjero. En 1860, Johannes Brahms redacta un manifiesto (que aparece prematuramente en la revista *Das Echo* y no obtiene más que cuatro firmas, una de ellas de su amigo el ilustre violinista Josef Joachim) con el objeto de denunciar la actividad «nefasta» de los partidarios de la «Música del Porvenir», y especialmente de Franz Liszt. En 1917, Hans Pfitzner publica su panfleto *Futuristengefubr (Peligro futurista)*, dirigido contra Busoni. Advirtamos que los «acusados» tuvieron la elegancia de no responder.

Algo más tarde, Guillaume Apollinaire escribirá en sus *Calligrammes* estas significativas líneas:

«... je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention
De l'ordre de l'Aventure...»

Ahora bien, toda la producción alemana de esta época se colocará más o menos en uno u otro campo, y algunos músicos —y no de los menores— participarán en ambos al mismo tiempo.

Franz Liszt (1811-1886). Ya hemos visto en el artículo de Serge Gut el cometido eminente de este músico húngaro en la vida cultural alemana. Pero 1860, cuando Brahms publicaba su poco afortunado manifiesto, es también un año bisagra en la vida y en la obra de Liszt. Precisamente a partir de este año —cuando, advirtámoslo, redacta (el 14 de septiembre) un testamento espiritual inspirado por su renovado fervor cristiano— el precedente resplandor de virtuoso y de hombre de mundo (en el auténtico sentido de la palabra) se irá convirtiendo en una visión distinta, más sutil, y que ha tardado más o menos cien años en cristalizar: la de un místico extraviado del siglo *xx* (*Leyenda de Santa Isabel, Christus, Via Crucis*), de un sorprendente precursor, incomprendido y a veces desconocido para sus contemporáneos, de la música de nuestro siglo: últimas obras pianísticas, la más célebre de las cuales es hoy día una cuyo título resume su alcance (y fue publicada en... 1956): *Bagatela sin tonalidad*.

Sobre esta última manera de Liszt, Serge Gut nos señala los títulos siguientes: Lajos Bardos, Ferenc Liszt the Innovator, en *Studia Musicologica* (XVII, 1975); Humphrey Searle, Liszt and 20th Century Music, en *ibid.* (V, 1963, pp. 277-291); Bence Szabolcsi, *Ferenc Liszt an seinem Lebensabend* (en alemán) o *The Twilight of Ferenc Liszt* (en inglés, Budapest, 1959), obra interesante pero algo inspirada en consideraciones patrióticas. Finalmente hay que acudir a la obra colectiva firmada por Alan Walker, *Liszt, the Man and his Music* (título que constituye una réplica al brillante pero venenoso *Liszt the Man*, de Ernest Newman). El último período de Liszt está admirablemente destacado allí por John Ogdon («Piano solo works», 2.ª parte), Robert Lollet («Choral and Organ Works») y el mismo Alan Walker («Liszt and the *xxth* Century»).

Precisamente entre las obras literarias de Liszt (*Gesammelte Schriften*, t. IV) se

encuentra la única monografía accesible hoy, y por lo demás la mejor, sobre su amigo y casi contemporáneo Robert Franz (1815-1892), compositor de Lieder «for the happy few», cuyo refinamiento, seductor lirismo y audacias armónicas presentadas con singular discreción han despistado a varias generaciones de cantantes y de críticos alemanes: muy pocos han sabido discernir al «inventor» bajo la máscara del «tradicionalista». Actualmente se encuentran disponibles dos recopilaciones de sus canciones: *Robert Franz, Vocal Album* (Schirmer, Nueva York) y *Franz-Auswahl* (Peters). Para los otros 200 Lieder hay que desear buena suerte a los investigadores en sus pesquisas en anticuarios y librerías de ocasión. Lo mismo hay que decir en cuanto a las obras agotadas de Prochazka, Saran, Ambros y Waldman. Por el contrario, el álbum Schirmer incluye un interesante estudio de H. E. Krehbiel, *R. Franz and his Songs*. Citemos también dos artículos de Ernest G. Porter en *The Musical Times* (julio de 1963) y en *ML*; el capítulo «Aspects méconnus du Romantisme allemand» (P. Balaschew) en *EMS*, t. III, pp. 220-223 (Tours/París, 1971); y el estudio de Walter Serauky en *MGG*.

Junto a Robert Franz también destaca como compositor de canciones, y también como dramaturgo, Peter Cornelius (1824-1874), ya tratado en el capítulo anterior. Sobre Adolf Jensen (1837-1879), compositor más desigual pero con una producción muy variada que en sus mejores Lieder alcanza una intensidad lírica que constituye una muy válida transición entre Schumann y Hugo Wolf, hemos de lamentar la ausencia de escritos al margen de los breves artículos del *Grove* y del *Dictionnaire Bordas*, mientras que el nuevo *LM* le ignora pura y simplemente. Lo mismo puede decirse con respecto a Carl Reinecke (1824-1910), compositor y pedagogo eminente en su tiempo. Es extraño constatar que hoy día su discografía (concertos, música de cámara, canciones, todo ello muy académico, es cierto) es tan rica como pobre es su bibliografía. El *Diccionario Bordas* incluye como apéndice algunas referencias de la época, como un Catálogo de sus obras aparecido en 1889 y una tesis presentada en Berlín en 1943. Más oscuros son aún para nosotros otros compositores algo mayores, como Ferdinand Hiller (1811-1885), Julius Rietz (1812-1877) o Robert Volkmann (1815-1883), pianista célebre el primero, amigo y editor de Mendelssohn el segundo, húngaro de adopción el tercero, todos ellos pedagogos de gran renombre, pero cuya memoria sobrevive apenas más allá de los diccionarios (o en algunos discos), como es también el caso de Theodor Kirchner (1823-1903), autor de una abundante obra para piano.

Felizmente es muy distinto el caso de Johannes Brahms (1833-1897). En su rica bibliografía Francia está bien representada mediante tres obras, interesantes por diferentes razones. La más importante, tanto por sus dimensiones como por su seriedad, es la de Claude Rostand, *Brahms*, 2 vols. (Plon, 1955), reeditados en 1 vol. (Fayard, 1978, 725 pp.) con un prefacio de B. y J. Massin. Es una biografía detallada y, al mismo tiempo, un estudio analítico en profundidad de las obras, ubicadas todas ellas en su contexto biográfico y cronológico. Al no haberse cambiado el texto, el editor hace notar que «si Claude Rostand hubiera vivido aún habría cambiado todo el comienzo, referido a Brahms y Francia. En efecto, la situación del gran músico no es ya la misma que cuando Claude Rostand se puso a escribir el libro». Pero éste «sigue siendo una obra de referencia para el público francófono» (B. y J. Massin). Desgraciadamente, no incluye índice de nombres citados. El libro

de Yvonne Tiénot, *Brahms. Son vrai visage* (1 vol., 447 pp., Lemoine) apareció en 1968 precisamente con un prefacio de Claude Rostand. Se trata, esencialmente, de una biografía, muy vivaz, con múltiples ilustraciones y documentos poco conocidos e incluso inéditos, algunos de los cuales han sido descubiertos por la autora. Sin proceder a un auténtico análisis, las obras no están descuidadas, sin embargo, ya que la autora aporta muy a menudo inapreciables detalles sobre su génesis. Como anexo se incluyen un cuadro cronológico completo de las obras y una bibliografía selectiva. En resumen, una obra de lectura al mismo tiempo fácil y enriquecedora. Pero si pretendemos un primer contacto con el músico, podemos recomendar el *Brahms* de José Bruyr (Ed. du Seuil. col. «Solfèges», 1965), un librito ricamente ilustrado, escrito con lirismo y con amor, que se refiere más a las obras que a la vida del músico. Bruyr evoca más que analiza las obras, en ese estilo florido que era tan suyo y que recuerda la fórmula de Albert Béguin (*L'âme romantique et le rêve*, ed. J. Corti): «Sólo románticamente puede hablarse del Romanticismo.»

Del inmenso corpus de obras no francesas podemos destacar en primer lugar la del pionero Karl Geiringer, *J. Br.*⁴ (Viena, 1936 y ulteriores reediciones revisadas y aumentadas; trad. fran.: *Brahms, sa vie et son oeuvre*, Buchet-Chastel, 1982). La obra se divide en dos partes, de acuerdo con su título: la vida —una biografía bastante detallada—; la obra —análisis penetrantes, pero mucho más sumarios que los de Claude Rostand—. Una interesante conclusión aparece como retrato psicológico del compositor. Como apéndice se incluyen cartas inéditas descubiertas por Geiringer. Advirtamos también que existe una *Correspondencia* de Brahms en 18 vols. Por lo demás, es preciso conceder un lugar aparte a la reciente obra de Constantin Floros, *Brähms und Bruckner* (Wiesbaden, Br. u. H., 1980), que ofrece algunas perspectivas nuevas sobre ambos sinfonistas.

Al ser hoy inencontrables los *Recuerdos de Brahms*, de Georg (más tarde Sir George) Henschel, excelente cantante de Lieder (así como director de orquesta y compositor) y amigo de Brahms, podemos recomendar su libro *Musings of a Musician* (Londres, finales de los años 30), donde Brahms aparece evocado de manera especialmente afectuosa y vívida. Véase también el artículo Brahms, en *MGG* (Rudolf Gerber), y sobre todo en *New Grove* (Heinz Becker). Para los Lieder de Brahms (como también para los de Strauss), véase *Le Lied romantique allemand*, de Marcel Beaufils, ya citado.

Max Bruch (1838-1920), autor de un célebre concierto para violín anterior al de Brahms, es conocido casi exclusivamente por esta obra, que en realidad es la primera de las tres que compuso para el género, y también por su *Fantasia escocesa* y por *Kol Nidrei*. Pero fue también un estimable sinfonista y autor de piezas de cámara y amplias obras vocales y corales. Las Ed. Arno Volk de Colonia le han dedicado dos publicaciones: W. Lauth, *Max Bruchs instrumentale Musik* (1967) y K. G. Fellerer, *Max Bruch* (1974).

Para conocer las cuatro sinfonías injustamente olvidadas de Félix Draeseke (1835-1913), que nunca se interpretan, es preciso acudir a la obra de A. H. Krueck,

⁴ Versión española: Contrapunto, de Editorial Altalena, Madrid, 1984.

The Symphonies of F.D. (Zurich, 1967). En el círculo wagneriano destacan dos nombres a los que sólo podemos aludir en un estudio dedicado a los músicos creadores: Hans von Bülow (1830-1894), cuyo recuerdo revive especialmente en su *Correspondencia* (8 vols., Leipzig, 1896-1908), y sobre todo Friedrich Nietzsche (1844-1900), que dejó un cuaderno de *Lieder* de gran interés, editado en Leipzig en 1924.

Con Richard Strauss (1864-1949) nos encontramos tanto en la sala de conciertos como en los escenarios de ópera. Es el primero de los músicos tratados en este estudio cuya actividad se reparte más o menos a medias entre la ópera y el concierto —aunque haya cultivado cada uno de los géneros en épocas netamente diferenciadas—. De ahí que algunas de las obras que citaremos hayan sido ya vistas en el capítulo sobre la lírica: Willi Schuh, *R. S., Jugend und frühe Meisterjahre — Lebenschronik 1864 bis 1898* (Zurich, Atlantis, 1976). Esta bella obra, dedicada al primer período creador de Strauss, pone el acento, necesariamente, en los grandes poemas sinfónicos de esta época. Para el estudio de la misma será preciso tener en cuenta la *Correspondencia* del joven compositor con Hans von Bülow (trad. ingl., Londres, 1954).

Citaremos a continuación tres monografías francesas: Claude Rostand, *R. S., l'homme et son oeuvre* (París, Seghers, 1964); Antoine Goléa, *R. S.* (París, Flammarion, 1965) y Dominique Jameux, *R. S.* (París, Ed. du Seuil, «Solfèges», 1971). La obra de Goléa es la más desarrollada y, sin duda, la más apasionada también. Acaso más objetiva, y muy bien ilustrada, es la de D. Jameux: su discografía es necesariamente más cercana a nosotros que la anterior. El librito de Claude Rostand también es de gran concisión y cuenta con buenas ilustraciones. A título documental podemos señalar la reciente tesis de Joëlle Caullier, *R. S. et la France (1899-1914) d'après la témoignage de la presse. Une contribution à l'étude des relations franco-allemandes* (CNSM, 1980); pero este texto no puede ser cedido por la BN «más que con autorización del autor».

La obra más importante, al menos por sus dimensiones, es alemana, más sobre la obra que sobre la vida de Strauss: Ernst Krause, *R. S., Gestalt und Werk* (Leipzig, Br. u. H., 1970). Aunque el autor hace constar que «este libro no es una biografía», este profundo estudio de determinados aspectos de la obra —«estéticos, psicológicos y filosóficos»— se complementa con una «crónica de la vida» y con una discografía exhaustiva (de la época) del músico bávaro. Pero el libro más vivo, y acaso el más penetrante sobre el hombre, si no sobre la obra, es, en nuestra opinión, el de George R. Marek, *R. S. The Life of a Non-Hero* (Londres, Gollancz, 1967). El autor, de origen vienés, ha sabido recrear el marco de la vida alemana y austríaca de la época. Señalemos que es el único que no «escamotea» el oscuro capítulo de las relaciones de Strauss con el nazismo.

Sin embargo, Walter Abendroth pretende colocar a Strauss, tanto como a Busoni, frente a Hans Pfitzner (1869-1949) en su masivo *H. P.* (Munich, Langen-Müller, 1935), 520 apretadas páginas que empiezan así: «El nombre de H. P. resplandece por encima de la vida musical en la presente realidad alemana como una encarnación de la maestría y de la combatividad alemanas.» Esta recuperación, y la tendencia del mismo Pfitzner a defender de forma violenta sus ideas conservadoras, no nos deben hacer perder de vista la auténtica valía del músico. También su obra

se divide más o menos en partes iguales entre la ópera (su título más conocido es *Palestrina*) y el concierto, con una importante producción de música sinfónica e instrumental y *Lieder*. Para conocer mejor al hombre, incluso en un exceso, léanse: H. Pfitzner, *Reden, Schriften, Briefe* (Berlín, 1955 —otro panfleto de Pfitzner lleva el título de *Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz*). En cuanto a la obra podemos recomendar, más que la pesada hagiografía de Abendroth: D. G. Henderson, *H. P., the Composer and his instrumental Music* (tesis, Univ. de Michigan, 1963); o J. Müllerr-Blattau, *H. P.* (Frankfurt del Main, 1969); del mismo autor, *H. P., Lebensweg und Schaffensernte* (*ibid.*, 1971). Para las relaciones de su música y la literatura: J. Newsom, *H. P., Thomas Mann an the Magid Mountain* (MI, 1974).

Ferruccio Busoni (1866-1924), italiano de madre austro-alemana, y que hizo sus estudios y dio sus primeros pasos en Austria, ya aparecía junto a Liszt al comienzo de este estudio. Se trata de algo más que de un encuentro fortuito. Busoni no sólo fue el pianista liszteano por excelencia; además, su carrera de músico inmigrado, «peligrosamente» renovador, cuyo renombre de virtuoso eclipsó el de compositor, siguió muy fielmente el modelo de su maestro. Su *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, dedicado a R.-M. Rilke, aparecido en Leipzig en 1907 y desarrollado más adelante (reed. en 1974, Shurkamp, o en traducción inglesa en *3 Classics in the Aesthetic of Music*, con textos de Debussy y Ives, Nueva York, 1962) abre perspectivas sorprendentes sobre una música del porvenir —un llamado «dinamófono» hace pensar ya en la música electrónica—. Este músico completo, como en el siglo xx lo será casi exclusivamente Georges Enesco —virtuoso, teórico, profesor, hombre de teatro y de concierto, y además escritor y periodista en lengua alemana—, es difícil de clasificar, dividido como está entre la más alta seriedad (*Doktor Faust*) y un humor que no pertenece a nadie más que a él (véase *Arlecchino* y *Turandot*, que inspiraron considerablemente a su alumno Kurt Weill). También él, en su originalísima obra, se divide a medias entre la escena y la música pura, a las que añade sus transcripciones de Bach —autor que influye directamente en la amplia *Fantasia contrapuntística*, cumbre de su música instrumental (primera versión, 1910).

El conjunto de los escritos de Busoni ha sido recopilado, en traducción inglesa, en *The Essence of Music* (Londres, 1957). La única biografía de interés fue durante mucho tiempo la obra de un autor inglés, Edward J. Dent, *F. B., A Biography* (OUP, 1933, reed. Eulenburg, 1974). Nos informa más sobre la vida que sobre la obra, pero incluye ricos apéndices y una inapreciable iconografía. El estudio musical lo encontraremos en la sólida obra de H. H. Stuckenschmidt, *F. B. Chronicle of a European* (Londres, 1970, original alemán Zurich, Atlantis), mientras que el *Catálogo temático* fue establecido por J. Kindermann (Kassel, Bärenreiter, 1970). La obra sinfónica, objeto de este capítulo y cuyo pivote es el inmenso *Concerto para piano y coro* de 1904, ocupa un lugar especial. Ha sido objeto de un ensayo en francés por parte de Paul-Gilbert Langevin, aparecido primero como F. B. y su obra sinfónica en el marco de un número especial de la revista italiana *Disclub* (n.º 33, mayo de 1974), ampliado en *Musiciens d'Europe* (en preparación). *Le Monde de la Musique* (febrero de 1983) dedicó un dossier a Busoni, con varios artículos. En la actualidad, un autor francés, François Loubet, prepara una monografía. Pero la

obra decisiva ha llegado de Italia —patria de la que el compositor nunca renegó y en la que el progresivo interés por él es un fenómeno reciente—: Sergio Sablich, *Busoni* (Turín, Musica, 1982), gran suma en la que no sólo se reconstruye la carrera del músico, sino donde, por vez primera, se realiza un estudio concreto de la obra.

Pero en esta generación la obra que domina la producción instrumental de la Alemania propiamente dicha es la de Max Reger (1873-1916), en quien Brahms mismo reconoció su digno sucesor. La producción de Reger es monumental, lo mismo para órgano que para orquesta, voz, coro o cualquier formación instrumental de cámara. Como también son monumentales las formas que desarrolla, en paralelo con Bruckner o Mahler, con una predilección hacia la Variación, mientras que en Lied, uno de los campos en los que se le rinde menos justicia, se muestra a menudo más original que su rival Richard Strauss (algunos de cuyos textos vuelve él a poner en música). Reger se coloca, de manera singular, bajo el doble signo de la «tradición» y de la «invención», ya que, tendiendo puentes hacia los antiguos contrapuntistas —y en especial Bach, del que intentó, a menudo con éxito, retomar la antorcha—, se convierte en un gran renovador en lo armónico. Véase el ensayo de Paul-Gilbert Langevin, M. R., plaidoyer pour un centenaire (en *Scherzo*, n.º 27, noviembre de 1973; texto que reaparecerá en *Musiciens d'Europe*), donde se evocan también los sabrosos rasgos de humor, a veces feroces, de este personaje de subido color. El mismo autor había tratado ya la obra coral y organística en su contribución al *EMS* titulada *Permanence et renouveau*: M. R. (vol. III, pp. 224-229, Tours/París, 1971).

En alemán, el autor esencial es Fritz Stein, amigo y discípulo de Reger, que estableció el *Catálogo temático* de toda su producción (Leipzig, Br. u. H.): 147 números de opus que incluyen, en realidad, más de 1.000 obras. Desgraciadamente, está agotado. En cuanto a las obras mismas, diseminadas en diversas casas editoras, han sido reagrupadas por Br. u. H. en una monumental *Edición crítica* en 35 vols. F. Stein es también autor de la monografía más desarrollada hasta el momento: *Max Reger* (Potsdam, Athenaion, 1939, reeditada recientemente en el marco de una serie titulada *Grosse Meister der Musik*, que incluye otros once títulos). A esta obra de referencia podemos añadir, por su objeto específico y su iconografía, el opúsculo de Helmut Wirth, *M. R., in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Rowohlt's Monographien, n.º 206, Hamburgo, 1973). El ya antiguo de Hermann M. Poppen, *Max Reger* (Br. u. H., Leipzig, 1917; 3.ª ed., Wiesbaden, 1947) ya aportaba una útil nomenclatura. No olvidemos, por último, que el «Max-Reger-Institut» de Bonn, fundado por la viuda del compositor, publicó entre 1954 y 1974, bajo la dirección de Ottmar Schreiber, 20 cuadernos de *Mitteilungen* que incluyen documentos preciosos en muchos sentidos, a los que en 1973 se añadió un *Cuaderno especial del Centenario* con una nomenclatura, estudios sobre cada género y una discografía.

Entre los contemporáneos de Reger destacan en primer lugar algunos autores líricos sobre los que se hallará información en el capítulo anterior: Engelbert Humperdinck (1854-1921), autor de la popular *Hänsel und Gretel*; Eugène d'Albert (1864-1932), que también fue un gran pianista, discípulo de Liszt, y que sobre todo compuso dos conciertos para su instrumento (un reciente trabajo examina el conjunto de su obra: C. Pangels, *E. d'A.*, Zurich, 1981); Max von Schillings (1869-1933),

que llevó a cabo una carrera multiforme (compositor, director de orquesta, director de ópera, pedagogo), pero del que hoy apenas se guarda memoria; Paul Graener (1872-1944), que también desempeñó funciones importantes, y que está más olvidado aún; y finalmente Siegfried Wagner (1869-1930), hijo de Richard, cuya obra, por el contrario, despierta hoy día nuevo interés (puede leerse Z. von Kraft, *Der Sohn*, Graz, 1969).

La música pura recobra sus derechos con Sigfrid Karg-Elert (1877-1933), autor no sólo de obras teóricas, sino también de una abundante producción para órgano y armonio que se parece a la de Max Reger. Véase P. Schenk, *S. K.-E.* (Berlín, 1927) y, del mismo autor, *Karg-Elerts polaristische Harmonielehre* (Regensburg, 1966). A ejemplo de Paul Hindemith, los herederos de Reger pertenecen ya a la época contemporánea. Pero su alumno más dotado en Munich desapareció prematuramente antes que él. Muerto en el frente ruso, Rudi Stephan (1887-1915) dejó páginas orquestales sorprendentemente vanguardistas, música vocal y una ópera *Die ersten Menschen* (Maguncia, Schott). Su condiscípulo Karl Holl fue durante mucho tiempo el único que evocó su memoria (especialmente en *Die Musik*, diciembre de 1934, y en *NZfM*, septiembre de 1965). Más recientemente se publicó el artículo de A. D. McCredie, *The Munich School and R. S.*, en *MR*, XXIX (1968). En 1943 A. Machner había presentado en Breslau una tesis sobre su obra. Tras él, la música alemana se colocará sobre todo del lado de la «tradición» (Carl Off, Werner Egk) más que de la «invención» (habrá que esperar a Stockhausen y Zimmermann), mientras que en el «centro» operarán P. Hindemith o K.-A. Hartmann.

No podemos concluir la evocación de esta gran época sin recordar que también aparece en los escritos de quienes fueron sus intérpretes más ilustres, y que los tres más importantes dejaron también una obra creadora nada desdeñable. Aún no existe ningún estudio sistemático sobre las amplias partituras (entre las que hay tres sinfonías) de Wilhelm Furtwängler (1886-1954): incluso la *MGG* se limita a enumerarlas. Véanse las grabaciones accesibles, sobre todo la *Segunda Sinfonía*, dirigida por él mismo (DGG, texto firmado por P. Wackernagel). Todavía tienen enorme interés sus *Conversaciones sobre la música* (trad. fran., París, 1953) o *Música y verbo* (id., París, 1963; 1979). Léase también la reciente obra de E. Furtwängler, *W. F.* (París, Lattès, 1983). También son de gran interés los libros de Bruno Walter (1876-1962), *Von der Musik und vom Musizieren* (Frankfurt, 1957) o *Theme and Variations - An Autobiography* (Nueva York, 1946). El austriaco Félix Weingartner (1863-1942), mayor que ambos, fue el más fecundo tanto musical como literariamente. Junto a sus siete sinfonías y ocho óperas descataremos, entre sus escritos, *Lebenserinnerungen* (en dos partes, I/1923, reed. 1928; II/1933) y *La sinfonía después de Beethoven*, del que existe edición francesa (París, 1901).

Pierre BALASCHEFF

El mundo vienés

El 17 de diciembre de 1865 tuvo lugar en Viena el acontecimiento premonitorio de una nueva era cuyos frutos conocemos hoy: el estreno, bajo la dirección de Johann Herbeck, director de la «Gesellschaft der Musikfreunde», de dos movimien-

tos de una *Sinfonía en si menor* de Schubert encontrada por él en Graz, en casa del viejo Anselm Hüttenbrenner (1794-1868), que se la prestó sólo con la condición de que también interpretara una de sus obras. ¡La historia decidió! E. Hanslick informó en términos elocuentes (citados por M. Schneider, *Schubert*, p. 146) de la emoción del público vienés que redescubría entonces su prodigioso hijo desaparecido demasiado pronto y cuya antorcha nadie había recogido aún. Pues ni Hüttenbrenner (sobre él, véase artículo de H. Federhofer en *MGG*) ni Franz Lachner (1803-1890), otro de los compañeros de Schubert, autor sobre todo de 8 sinfonías compuestas entre 1828 y 1851 (v. L. K. Mayer, *F. L. als Instrumentalkomponist*, tesis, Munich, 1922) pudieron llenar dignamente, para la posteridad, el vacío dejado por Schubert. Podemos añadir que ya lo había llenado ampliamente él mismo al anticipar, en sus últimas obras maestras y en especial en su última sinfonía identificada recientemente —acontecimiento de alcance semejante al de 1865—, la aportación de las dos y hasta tres generaciones siguientes, e incluso el último Mahler (pero de eso nadie podía ser entonces consciente... ¿y hasta qué punto lo somos hoy...?).

Cuando enseñaba en el Conservatorio y tocaba el órgano imperial el eminente Simon Sechter (1788-1867) a quien, treinta años después de Schubert, iba a dirigirse Bruckner, al que dejaría como sucesor (sin hacer mención a las más o menos 8.000 piececillas que compuso, algunas exhumadas e incluso grabadas recientemente, véase sobre este tema C. F. Pohl, S. S., Viena, 1869, o R. Haas, *S. S. zum Gedächtnis*, Praga, 1933), para Viena no existían más que los divertimentos musicales cuyos autores, artistas todos ellos de excelente formación, constituyen los nombres prestigiosos conocidos de todos. Sobre Johann Strauss padre e hijo (el primero 1800-1849, el segundo 1825-1899), sobre Joseph Lanner (1801-1843), sobre Franz von Suppé (1819-1895), sobre Carl Millöcker (1842-1899), sobre Carl-Michael Ziehrer (1843-1922), podemos encontrar datos de interés en cualquier enciclopedia, lo mismo que sobre los «reyes» de la siguiente generación, Franz Lehár (1870-1948), Edmund Eysler (1874-1949), Emmerich Kalman (1882-1953) o incluso, ya en otro género, Fritz Kreisler (1875-1962, v. F. P. Lochner, *F. K.*, Nueva York, 1950). En cuanto al destino del vals, aparece evocado por H. J. Ulrich en *The Viennese Waltz*, A Chapter of Music History, en *Musicology* (II, 1948) y por F. Grasberger, *Die Wiener Philharmoniker bei Johann Strauss* (Viena, 1963), título éste que indica por sí mismo que esta forma de arte era (y es) practicada por los músicos más curtidos. En francés pueden encontrarse las charlas en la radio de Franz Mailer, publicadas por la RM en *La musique légère et la musique à danser*, número especial 262 (París, 1962), y sobre todo la traducción, debida a P. Delille, de la más reciente obra de H. Fantel, *Les Strauss, rois de la valse...* (París, 1973). En lo que se refiere a la ópera acúdase al capítulo sobre la lírica.

Para encontrar un nexo de transición entre Schubert y Bruckner es preciso de nuevo mencionar a Franz Liszt en la medida en que fue admirador y promotor del primero y porque al componer sus dos amplias sinfonías puede considerarse precursor del segundo. Además, por sus orígenes participa estrechamente del atavismo «danubiano». Así lo recuerdan P.-G. Langevin y colaboradores en *Le siècle de Bruckner* (v. Generalidades), obra cuyo título podría ser también el de este apartado y que manifiesta la preeminencia de Anton Bruckner (1824-1896) en la música vienesa de su tiempo, tanto por su obra como por su enseñanza y su ejemplo.

En sus orígenes fue compositor de provincias, como su contemporáneo el checo Antonín Dvořák, pero debe a su ambición y al irreprimible aunque tardío estallido de su genio creador el haber consumado un destino sin precedentes si tenemos en cuenta el medio en que nació; y ello fue así a pesar de las trampas que le tendió la frívola sociedad vienesa. Esta «irresistible ascensión» ha sido reconstruida con mayor o menor fortuna en las primeras monografías francesas que se le han dedicado: L. Van Vassenhove, *A. Br.* (Neuchâtel, La Baconnière, 1942) y A. Machabey, *La vie et l'oeuvre d'A. Br.* (París, 1945) —advirtamos que estos autores sólo pudieron estudiar la obra a partir de las ediciones no auténticas, abandonadas hoy día, que eran las disponibles entonces—. Más recientemente M. Lancelot (*A. Br.*, París, 1964) y sobre todo J. Gallois (*Bruckner*, París, Ed. du Seuil, 1971, muy ilustrada) evitan esta desventaja pero insisten demasiado en el lado piadoso e ingenuo del personaje, con lo que siguen en realidad la opinión de muchos autores alemanes.

Por el contrario, Paul-Gilbert Langevin adopta un punto de vista resueltamente racionalista (en exceso, según algunos), unido a una pasión evidente, en *Bruckner* (Lausana, L'Age d'Homme, 1977), un estudio global del monumento sinfónico en un triple aspecto histórico, estético y analítico. Gracias a la existencia de los trabajos anteriores ha podido el autor evitar el relato detallado de la vida (lo reemplaza por una cronología comparativa y ha vuelto al tema recientemente en el artículo «Bruckner» del nuevo *LM*) y ha concentrado su esfuerzo en poner de relieve la personalidad del sinfonista, cuyo estilo es estudiado tanto en lo que tiene de original como en lo que le une a sus antecesores Beethoven, Schubert o Wagner. Cada una de sus grandes sinfonías aparece minuciosamente descrita en sus principales variantes. El resto de la obra es examinado de manera más sumaria. Al fin y al cabo, el título completo de la obra, *A. Br., apogée de la symphonie* es toda una declaración de propósitos.

En lengua alemana (puesto que ninguna de las obras no francesas esenciales han sido traducidas en el país vecino) hay que señalar que los propios alumnos de Bruckner dejaron recuerdos muy importantes sobre el hombre y su enseñanza, empezando por sus cursos en la Universidad de Viena, revisados y editados por E. Schwanzara con el título *Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der U. W.* (Viena, 1950). Lo esencial de la *Correspondencia*, indispensable si se quiere hacer justicia al pretendido candor de nuestro músico, apareció en 3 vols. en 1924 y 1953. Entre los más notables testimonios de quienes le conocieron destacaremos el de su último profesor (tan sólo diez años mayor que él) Otto Kitzler, en *Musikalische Erinnerungen* (Brno, 1904) y el de su alumno Friedrich Klose, *Meine Lehrjahre bei A. Br.* (Ratisbona, 1927). Basada en la memoria personal y por ello documento de época, la inmensa biografía «enciclopédica» emprendida por August Goellerich y concluida (después de su muerte) por Max Auer va más allá. En efecto, *A. Br., Ein Lebens- und Schaffensbild* (4 tt. en 9 vols., Ratisbona, G. Bosse, 1921 y 1936, reed. en facsímil en 1974), es una obra fluvial que describe cotidianamente la vida del músico y analiza cada una de las obras en sus mínimos detalles; además, sus Anexos ofrecían las primeras reproducciones de unas cincuenta piezas de «juventud», con lo que se levantaba el velo que cubría la producción anterior a las obras entonces impresas. Ireemplazable para el erudito, esta obra sigue siendo inaccesible para el aficionado; pero el segundo autor sacó de ella un

volumen titulado *A. Br., Sein Leben und Werk* (Munich/Viena, Amalthea, 1923, cuya reedición más reciente —sin el cuaderno de ejemplos musicales— es de 1966). Ambos autores establecieron un catálogo cronológico, pero más recientemente apareció una nomenclatura más completa, clasificada por géneros, obra de Renate Grasberger, *Werkverzeichnis A. Br.* (Tutzing, H. Schneider, 1977).

En cuanto a análisis, después del pionero August Halm, *Die Sinfonien A. Br.s* (Munich, 1914, 2/1923), podemos destacar dos obras fundamentales del período de entreguerras, la de Ernst Kurth, *Bruckner* (2 vols., Berlín, Max Hesse, 1925) y la de Robert Haas, *A. Br.* (Postdam, Athenaion, 1934, reed., cf. *Max Reger*). Tanto una como otra han contribuido a poner de manifiesto la arquitectónica bruckneriana en lo que tenía de nuevo y de profético, y a restituir al gran músico su auténtico rostro de renovador. En este sentido pueden aún enseñar mucho a los lectores, acaso poco conscientes aún de los aspectos aventurados del lenguaje bruckneriano.

Y sin embargo es esto lo que se desprende esencialmente de los multiformes estudios que hoy día pueden ser llevados a cabo gracias a la inminente conclusión de la *Edición crítica integral*. Fue emprendida ésta en 1930 por Robert Haas y Alfred Orel (autor este último de una apreciable monografía, *A. Br., Das Werk, Der Künstler, Die Zeit*, Viena/Leipzig, Hartleben, 1925) bajo la égida del «Int. Br.-Gesellschaft» (fundado en 1927) y reemprendida *ad initio* por Leopold Nowak a partir de 1947 con el título *Zweite revidierte Ausgabe* (Viena, MWV/Doblinger). El método de Nowak es menos pragmático que el de Haas, pero más «riguroso» en la medida en que cada uno de los sucesivos estados de las obras principales ha sido objeto de una edición diferente (pueden seguirse con interés las *Revisionsberichte*). Del mismo autor, destaquemos también la suntuosa biografía en imágenes, *A. Br.* (Linz, R. Trauner, 1973). Su sucesor a la cabeza del departamento musical del ÖNB, Franz Grasberger editó en 1975, con Ottmar Wessely, un abundante volumen de *Bruckner-Studien* (Viena, Österr. Akademie der Wissenschaften), con motivo del 150.º aniversario del compositor y al año siguiente fundó el «Anton Bruckner-Institut», localizado en Linz, en la nueva Brucknerhaus (donde tiene lugar desde entonces un festival anual). El Instituto realiza dos series de publicaciones periódicas: *A. Br., Dokumente und Studien* (han aparecido 3 vols. hasta el momento; el cuarto estará constituido por una bibliografía exhaustiva) y *Bruckner-Jarrbuch* (vols. aparecidos: 1980 y 1981). En Viena, el IBG, que ya antes de la guerra editaba unos *Bruckner-Blätter* (a los que estaba suscrito Romain Rolland) prosigue hoy día, bajo la responsabilidad de Otto Biba, la publicación de *Mitteilungen*, de los que hasta el momento han aparecido 21 cuadernos (Rathausplatz 3/6, a 1010 Wien, difusión: MWV/Doblinger).

Para la reevaluación de la modernidad del compositor es especialmente valiosa la reciente puesta al día de las versiones primitivas de algunas de las sinfonías más importantes —lo que permite atribuir a Bruckner no ya 9 (u 11), sino 17 partituras de este género—. El coloquio que sobre este tema tuvo lugar en Linz en 1980 ha sido objeto de una publicación el año siguiente, *Bruckner-Symposium «Die Fassungen»* (Linz/Graz, 1981); pero el tema aún no está agotado, ni mucho menos, y la musicología bruckneriana se encuentra en plena expansión. La bibliografía comentada de Winfried Kirsch para los *AcM*, titulada *Die Bruckner-Forschung seit 1945* que, como indica su título, se refiere sólo a los trabajos posteriores a la guerra, abarca ya 67 pp. en sus dos primeras entregas: 1981/II, pp. 157-170, y 1982,

pp. 208-261 (!). Entre los trabajos más recientes que transitan vías originales podemos citar el de Constantin Floros, *Brahms und Bruckner* (Wiesbaden, Br. u. H., 1980), que sitúa resueltamente a este último entre los compositores programáticos; y el de Manfred Wagner, *Bruckner*, Maguncia, Schott-Goldman Taschenbücher, 1982, según el cual Bruckner es inventor de una escritura por planos donde la orquesta se divide en bloques sonoros independientes. Entre la literatura inglesa, muy abundante ya, destaca al menos una obra reveladora: Robert Simpson, *The Essence of Br.* (Londres, Gollancz, 1967), que pone el acento en el estudio del lenguaje armónico. Mientras que en *The Bruckner Problem Simplified* (*The Musical Times*, 5 entregas, 1969, o 1 vol., Nueva York, 1974) Deryck Cooke aclaraba las divergencias entre las sucesivas ediciones, seguido poco después por H. H. Schönzeler en su *Bruckner* bilingüe (inglés, Londres, Calders & Boyars, 1970; alemán, Viena, MWV, 1974).

En la vida musical vienesa de tiempos de Bruckner, dominada, como es bien sabido, por la controversia entre partidarios de Wagner y de Brahms, sobresale una figura, no de compositor, sino de un omnipotente crítico, Edouard Hanslick (1825-1904), a quien su *Vom Musikalisch-Schönen* (Leipzig, 1854, trad. fran., *Du beau en musique*, París, 1877, con numerosas reediciones en diversos idiomas) le había abierto las puertas de la Universidad en 1856. El conjunto de las crónicas que escribió durante más de medio siglo fueron ya recopiladas en vida en una docena de volúmenes, nueve de los cuales, relativos a la ópera, se reeditaron en Berlín en 1911; los 2 vols. de *Aus meinem Leben* constituyen sus memorias (Berlín, 1894, reed. Westmead, Gregg, 1971). La creación musical de esta generación no ofrece hoy día más que un interés relativo, al menos para comprender hasta qué punto la trayectoria de Bruckner pudo permanecer radical. En cualquier caso pueden destacarse dos atractivas personalidades, músicos ambos originarios de Hungría, que conocieron los más felices destinos. Karl Goldmark (1830-1915) fue el celebrado autor de *La reina de Saba*; su sinfonía *La boda campesina* y su *Concierto para violín* continúan en el repertorio (v. Bórdas o, en alemán, MGG, artículo firmado por W. Pfannkuch; pero su obra no ha sido estudiada más que en húngaro); Josef Joachim (1831-1907), el ilustre amigo de Brahms, siguió la carrera violinista que conocemos y dejó algunas composiciones originales para su instrumento, así como una destacable versión orquestal del *Gran Duo op. 140* de Schubert. En 1868 se instaló en Berlín. Véase sobre este músico el sustancioso artículo de W. Boetticher en MGG, sin olvidar su *Correspondencia* en 2 vols., Berlín, 1911. Sin embargo, muy pronto llegaron dos estudiantes de la periferia del imperio para dominar desde un nivel muy superior la generación siguiente: H. Wolf y G. Mahler, que con Bruckner constituyen la auténtica «segunda trinidad vienesa».

De origen estirio, Hugo Wolf (1860-1903) sería hoy día yugoslavo. Pero desde la edad de quince años no se movió de Viena más que esporádicamente. Con su Cuarteto y con el poema sinfónico *Penthesilea* su carrera parecía configurarse como la de un músico instrumental, pero de repente se dedicó al Lied, que ha sido su título de gloria de carácter más universal. Este aspecto es el que pone de relieve la primera (y hasta el momento única) monografía dedicada a él en francés: Claude Rostand, *H. W.* (París, Seghers, 1967), donde, tras un excelente relato de la vida y

el trágico destino del héroe, se dedican 90 pp. a los *Lieder*... y 4 al resto de su producción! El autor se atenía en este sentido no sólo a la reputación de Wolf en el ensayo, meritorísimo para la época, de Romain Rolland, H. W. (1905, *Revue de Paris*, incorporado a *Musiciens d'aujourd'hui*, pp. 143-167, ed. Hachette, 1908), sino también a la práctica de los conciertos y, hasta entonces, del disco, ya que la obra estaba destinada sobre todo a servir de guía al aficionado —y por ello aportaba traducciones resumidas de los principales poemas puestos en música por Wolf—. En este sentido tal vez conserve toda su utilidad y merecería una reedición.

Sin embargo, gracias a las fuentes vienesas y a sus investigaciones allí, P.-G. Langevin pudo aportar pronto, en dos etapas, un enfoque global de la obra póstuma —instrumental, sinfónica, escénica, coral—, primero en *Musicalia* (Génova, 1970/I y II) para los dos primeros capítulos, titulado precisamente H. W., l'oeuvre posthume, y más tarde para el conjunto en *Le siècle de Bruckner* (v. más arriba), con el título *Le vrai visage de H. W.* (sin análisis, pero con la reproducción de un coro inédito según un poema de Eichendorf, *Der Einsiedler*). El autor pretendía que estos ensayos sirvieran de complementos a la obra anterior. Recientemente ha vuelto a tratar la figura del compositor en el artículo «Wolf» del nuevo *LM*, con la útil colaboración de Gustave Kars para la obra melódica.

Hoy día es ya posible tener un panorama completo de la obra realmente terminada por Wolf gracias a la *Edición crítica integral* (Viena, MWV), que llega a su término bajo el impulso de quien la emprendió hace ahora un cuarto de siglo, Hans Jančík, después que Robert Haas y Helmut Schulz sentaran las bases de la misma antes de la guerra; y es preciso constatar que, de los 20 vols. de que se compone, los *Lieder* (incluidas las orquestaciones originales) ¡sólo ocupan ocho! Una visión más amplia del legado de Wolf haría necesario que nos interesáramos también de su actividad como crítico, en la que ejerció una influencia real aunque limitada a sólo cuatro años, con una rara combatividad en favor de la música progresista, y en especial de Liszt («Encuentro más sentido y más sentimiento en un solo golpe de címbalos de Liszt que en tres sinfonías de Brahms») y sobre todo de Bruckner, aunque también metió la pata en ocasiones, como con Dvořák. Las críticas de W. fueron recopiladas por R. Batka y H. Werner con el título *H. W.s musikalische Kritiken* (Leipzig, 1911). F. Walker (más adelante) cita numerosos pasajes sobresalientes.

Poco después de la muerte de Wolf, su principal biógrafo, Ernst Decsey publicaba la obra esencial que habría de servir de fuente a todos sus continuadores: *H. W.* (4 vols., Berlín, 1903-1906, resumidos por el autor en 1 vol., *ibid.*, 1919, reed. 1921, con el título *H. W., Das Leben und das Lied*). La obra más completa hasta el momento apareció en Inglaterra: Frank Walker, *H. W., A Biography* (Londres, 1951, trad. alem., Graz, Styria, 1953). Prácticamente exhaustivo en cuanto a la vida y la carrera, así como en lo que se refiere a relaciones con sus contemporáneos (hay numerosas citas de correspondencia) y en la génesis de las obras, no realiza sin embargo análisis demasiado en profundidad, pero caracteriza bien cada una de las obras y pone de relieve los rasgos específicos que es preciso tener en cuenta. Más recientemente, Erik Werba, el célebre pianista acompañador, puso de nuevo el acento en el *Lied* en *H. W. oder Der zornige Romaniker* (Viena/Munich/Zurich, F. Molden, 1971), mientras que Helmut Thümer le dedicaba al mismo tiempo un estudio de carácter más musicológico a este mismo aspecto de la obra wolfiana,

con el título *Die Melodik in den Liedern von H. W.* (Giebing, Munich, Katzbichler, 1970). En consecuencia, es preciso admitir que aún está por realizar un estudio exhaustivo sobre la obra completa con análisis en profundidad. No hay que olvidar los apreciables volúmenes de correspondencia del compositor, especialmente sus cartas con Rosa Mayreder, la libretista del *Corregidor* (Viena, Rikola, 1921). Señalemos también el apasionante número especial dedicado a Wolf en febrero de 1960 con ocasión del centenario (ÖMZ, Viena), rico en testimonios de gran valor.

Con Gustav Mahler (1860-1911) llegamos al compositor que ha sido objeto, entre todos los de este capítulo, de más numerosas y diversas publicaciones en francés. El pionero fue el suizo Jean Matter con su *Mahler le Démoniaque* (Lausana, Foma, 1959). Gustave Kars subrayaba ya en 1960 los lazos entre los tres vieneses en una conferencia cuyo texto, corregido y aumentado y con el título *De Mahler à l'Ecole sérielle* fue incluido en *Le siècle de Bruckner* (el mismo autor realizó también un bello estudio sobre G. M. en *EMS*, vol. III, pp. 202-205, 1971). Harry Halbreich presentó en 1961 en Francia el primer dossier sobre la obra en *MTT*, n.º 9. Fue Marc Vignal quien escribió la primera monografía sucinta, ricamente ilustrada: *Mahler*⁵ (París, Ed. du Seuil, «Solfèges», 1966), donde subrayaba, con pertinentes aunque condensados análisis, los originales formales que aparecen en los mejores logros sinfónicos del compositor (Finale de la *Sexta*, Andante de la *Novena*). Jean Matter volvió al objeto de su estudio no mediante la reedición de su obra anterior, sino con un estudio con nueva luz y mayor categoría musicológica, *Connaissance de Mahler* (Lausana, L'Age d'Homme, 1974). Este libro capital sigue siendo hoy día el único que trata en francés el conjunto de la obra mahleriana, incluyendo además apasionantes puntos de vista sobre sus relaciones con los contemporáneos.

Al contrario que en el caso de Bruckner, en los últimos años se han producido traducciones al francés de las fuentes alemanas más importantes. Señalemos la importancia de *Mi vida*, de Alma Mahler-Werfel, cuadro insustituible aunque sólo se refiera a un breve período del ámbito temporal que nos ocupa, pero también cuadro no siempre fiel y desde luego algo «arreglado», como bien sabemos hoy. El célebre y controvertido *Mahler* de Th. W. Adorno, publicado en Frankfurt en 1960, fue traducido al francés en 1976 (Ed. de Minuit, París) y constituye una exégesis esencialmente filosófica y social, inspirada en principios freudianos, tan clarificadora para el iniciado como hermética para el aficionado; en 1979 aparecieron las *Lettres à Alma* del mismo Mahler (París, Van de Velde); el mismo año se publicó el *G. M.* de Kurt Blaukopf con traducción de B. Berlowitz y epílogo de Marc Vignal (París, Diapason/Laffont; original, Viena, 1969), texto biográfico de considerable densidad; y también el precioso testimonio de Bruno Walter, *G. M.*⁶ (Livre de Poche, col. «Pluriel»); en 1980 se publicaron *Mahler, mémoires et correspondance*, de Alma Mahler y Donald Mitchell⁷ (París, J.-C. Lattès), importante sobre todo por su aspecto documental. Señalemos también dos «dossiers»: una exégesis del libro de Adorno por Ulrich Schreiber titulado *G. M., une musique des contra-*

⁵ Hay edición española: Castellote editor, Madrid, 1974.

⁶ Hay edición española: Alianza Música, n.º 8, Madrid, 1983.

⁷ Edición española: Taurus, Madrid, 1978.

dicciones sociales, en *Critique* (número 339-340, *Vienne, début d'un siècle*, París, 1975); y el número especial *Mahler* de *L'Arc* (París, 1976).

La obra sobre Mahler, de Henry-Louis de La Grange, cuyo primer volumen apareció primero en inglés (Nueva York, Doubleday, 1973) y más tarde en francés (bastante ampliado y corregido) (París, Fayard, 1979), representa una suma insustituible en la que varias generaciones encontrarán respuesta a todas las preguntas que puedan hacerse sobre los más mínimos detalles cotidianos. Contiene comentarios muy precisos sobre las obras, aunque al encontrarse éstos como Anexo se demuestra que no es éste el objeto primordial de la obra, lo que no impide afirmar que se trata de análisis de gran calidad. Se completa con los originales y las traducciones de todos los poemas puestos en música por Mahler, y por el indispensable índice. El t. II, que abarca desde 1900 a 1907, apareció en 1983. [El t. III y último (desde 1907) apareció en 1986.]

Aunque las divergencias entre las primeras ediciones de las obras de Mahler en relación con los autógrafos eran mucho menos graves que en el caso de Bruckner, también ha sido necesario establecer una *Edición crítica*, a la que ha contribuido cada uno de los editores primitivos en aquéllo que le concernía, y que ha sido supervisada por el «Int. G. M.-Gesellschaft», fundado en 1955 bajo la presidencia de honor de Bruno Walter y a iniciativa del P. Erwin Ratz, animador suyo hasta su fallecimiento. La obra colectiva *G. M.*, publicada por él en 1966 (Tübingen, R. Wunderlich) contiene preciosos testimonios de Arnold Schönberg (Conferencia de Praga, incluida en *El estilo y la idea*), Klemperer, Adorno... Presidida en la actualidad por Gottfried von Einem, la Asociación edita cada año, además de un informe sobre sus actividades, una separata que aparece al mismo tiempo en alemán y en inglés con los títulos *Neues zur Mahler-Forschung/News about Mahler-Research* (Wiedner-Gürtel 6/2, A 1040 Wien). Hay dos obras clave que plantean problemas específicos: *Das klagende Lied*, sobre la posibilidad de restablecer la parte inicial, *Waldmärchen*; y sobre todo la *Décima Sinfonía*, cuyos esbozos han permitido una realización completa, llevada a cabo especialmente por Deryck Cooke (1964, versión mejorada en 1974, Londres, Faber).

Quedan aún por señalar varias obras importantes aparecidas en otros idiomas. Hay que concederle prioridad a los tres exegetas mahlerianos más antiguos, cuyas obras son aún de gran autoridad: Guido Adler, *G. M.* (Viena, 1916); Richard Specht, *G. M.* (Stuttgart/Berlín, 1925, 1.ª ed., 1913); Paul Bekker, *G.M.s Sinfonien* (Berlín, 1921, reed. Tutzing, 1969). Aunque este último no podía tener acceso a la *Décima Sinfonía*, su obra sigue siendo una referencia indispensable en materia de análisis. De fecha más reciente, es muy útil la consulta de Wolfgang Schreiber, *G. M. in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Hamburgo, 1971, con una bibliografía muy detallada); de P. Ruzička (ed.), *Mahler. Eine Herausforderung* (Wiesbaden, 1977); de H. H. Eggebrecht, *Die Musik G. M.s* (Munich/Zurich, 1982), estudio estilístico en la línea de Adorno; y, sobre todo, Constantin Floros, *G. M.* (2 vols., Wiesbaden, Br. u. H., 1977), ensayo de análisis histórico (vol. II) y estético (vol. I) muy trabajado, sin duda lo mejor que puede ofrecer en la materia la musicología alemana contemporánea⁸.

⁸ Varios autores españoles han estudiado a Mahler. Destaquemos los *Estudios sobre Mahler*, de Federico Sopena (Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1976) y la excelente síntesis *Mahler*, de José Luis Pérez

La labor de dinamitado a que Mahler sometió la forma sinfónica (para lo que se sirvió de los ejemplos de Berlioz, de Liszt o de la Odasinfonía) no dejó de tener otros desarrollos concomitantes: se trata en realidad de un fenómeno de su tiempo, y por ello es interesante destacar ciertos nombres en los que hoy día no se piensa ya, pero que participaron en él, incluso fuera de Austria. Es el caso del autor de la más larga sinfonía compuesta nunca (a pesar de su nombre), el alemán Jean-Louis Nicodé (1853-1919), con su *Gloria-Symphonie* (1904), la cual, antes de la *Octava* de Mahler, incluía ya enormes efectivos vocales. Sobre este músico, que residió sobre todo en Dresde, v. Th. Schäfer, *J.-L. N.* (Berlín, 1907). Jan Sibelius (1865-1957), que había estudiado en Viena, empezó también en esta dirección con su sinfonía *Kullervo* (1892), pero después cambió de rumbo por completo y mantuvo con Mahler la controversia que conocemos sobre la esencia de la sinfonía. También podemos citar al checo Josef Suk (1874-1935) y su sinfonía *Asraël* (1905) o al ginebrino Ernest Bloch (1880-1959), con su *Sinfonía en do sostenido* (1901), a mitad de camino entre Bruckner y Mahler. No tardaron los rusos en tomar el relevo con Reinhold Gliere y su *Sinfonía n.º 3 «Ilia Murometz»* (1911) o Nicolas Miaskowski (*Sexta Sinfonía*, 1923); y, como sabemos, no se detuvieron ahí los destinos modernos de la «ultra-sinfonía»...

Con estos últimos nombres abordamos la rica generación intermedia, la de los años 70, que musicalmente va a demostrar una rara importancia (y esto en toda Europa). En lo que nos interesa hay un nombre sobre los demás, el de Arnold Schoenberg (1874-1951). Como sabemos, siguió en un principio los pasos de Wagner y Mahler, y sus *Gurrelieder* (esbozados en 1901, aunque concluidos sólo en 1911) constituyen, como *La canción de la tierra*, la culminación final de la Sinfonía-Lied, lo mismo que *Peleas y Meliscnda* (1905) puede ser confrontado, por el sentido de su búsqueda, a los grandes poemas contemporáneos de Strauss, y situarse en la descendencia de Liszt y la *Pentesilea* de Wolf —cuya influencia se advierte también el *Cuarteto n.º 1 en re menor*—. Sin embargo, el destino de Schoenberg, y especialmente su asociación con sus dos privilegiados discípulos, Alban Berg (1885-1935) y Anton Webern (1883-1945), así como las implicaciones de la obra de los tres en el campo de la música del pleno siglo xx, nos obligan a aplazar el estudio de estos músicos, que será tratado más específicamente en el capítulo dedicado a la «Escuela de Viena».

Menos aventurado que su quasi-contemporáneo, Alexandre (von) Zemlinsky (1871-1942) se expresó, sobre todo, como Mahler, a través de la orquesta y de la voz, y también él mezcló ambas en la que acaso es su obra más afortunada, la *Sinfonía lírica* (1924). Pero la música de cámara se enriqueció con su serie de cuartetos de cuerda, y su actividad de director orquestal de foso facilitó la aparición de su obra escénica (ocho óperas que hoy se empiezan a exhumar). El centenario de su nacimiento dio lugar a un interesante estudio de Horst Weber, *Z. in Wien, 1871-1911 (AfMw, XXVIII/2, 1971)*. El mismo autor publicó en 1977 una interesante monografía que aún es la actual referencia: *A. Z.* (Viena, Verlag E. Lafite, serie *ÖKZJ*, n.º 23). Algunos aspectos particulares de su personalidad y de su obra se ponen de

de Arteaga (Salvat, Grandes Biografías, n.º 98, Barcelona, 1986), que contiene una bibliografía amplia, aunque por la magnitud del tema es deliberadamente selectiva.

manifiesto en la obra colectiva, A. Z., *Tradition in Umkreis der Wiener Schule*, de título revelador (Viena, UE, 1976). Rudolf Stephan editó el coloquio A. Z., *Ein unbekannter Meister der Wiener Schule* (Kiel, 1978, «Kieler Vorträge zum Theater», n.º 4). El estudio de este compositor es hoy día un tema en plena expansión.

Sería de justicia que se manifestara una curiosidad semejante por la muy paralela y no menos apasionante personalidad de Franz Schreker (1878-1934), el creador lírico más celebrado de su tiempo, pero cuyo legado, condenado por el régimen nazi, no ha conocido aún el renacimiento que merece, debido sobre todo al ambicioso carácter de sus obras más importantes: nueve grandes dramas de los que Paul Bekker (F. S., *Studie zur Kritik der moderne Oper*, Berlín, 1919) se convirtió en turiferario excesivamente exaltado. En francés puede encontrarse un primer enfoque biográfico en nuestro ensayo *La tradition viennoise après Mahler*, por P.-G. Langevin (in *Austriaca*, n.º 5, Ruán, 1977, cuya reaparición está prevista en *Musiciens d'Europe*), mientras que las referencias alemanas actuales pueden consultarse en el capítulo sobre la lírica. Para lo que aquí nos ocupa, Schreker es sobre todo autor de algunas partituras sinfónicas de lujuriosa orquestación, que no ha dejado de influir por ejemplo, en Alban Berg; así como de admirables canciones, a veces con acompañamiento orquestal, en la línea del último Mahler. Fue él quien estrenó en 1913 los *Gurrelieder* a la cabeza del Coro filarmónico que había fundado en 1909, y mantuvo con Schoenberg una correspondencia en que reaparece toda esta época dominada por el movimiento llamado «Secesión vienesa», en alusión al grupo de pintores de aquel tiempo (la edición completa, *Briefwechsel Schönberg-Schreker*, ha sido editada por F. C. Heller, Tutzing, H. Schneider, 1974). También pueden encontrarse importantes datos en el catálogo de la Exposición Schreker que tuvo lugar en el ÖNB en 1974: *F. S. in seiner Zeit* (Viena, ed. Musiksammlung der ÖNB).

Aunque abordó la escena en dos ocasiones (sus dos grandes óperas, entre las que está *Notre-Dame*, basada en Victor Hugo, son de tema francés), Franz Schmidt (1874-1939) es sobre todo el autor del *Libro de los siete sellos* y el sinfonista vienes más importante entre Mahler y Egon Wellesz. A propósito de este compositor nos vemos obligados de nuevo a citar nuestros propios trabajos, los únicos que existen en francés: F. S. et la symphonie (en *Le siècle de Bruckner*); el análisis del *Libro* puede encontrarse en *L'Autriche moderne et l'Expression du Sacré* (en *EMS*, t III, pp. 206-208); el ensayo de *Austriaca* citado a propósito de Schreker, así como el artículo «Schmidt» del nuevo *LM*. En alemán podemos encontrar tres monografías: Andres Liess, *F. S., Leben und Schaffen* (Graz, H. Böhlau, 1951); Carl Nemeth, *F. S., Ein Meister nach Brahms und Bruckner* (Munich/Viena, Amalthea, 1957) y Norbert Tschulik, *F. S.* (E. Lafite, Viena, 1972, serie ÖKZJ, n.º 18). Cada una de ellas tiene méritos propios: la primera es la única que suministra las referencias editoriales de cada obra; la segunda es la que mayor lugar le otorga al análisis; la tercera es sobre todo un estudio global del estilo. Es conveniente añadir también la obra colectiva *Studien zu F. S.* (Viena, UE, 1976, ed. Otto Brusatti), que pone de manifiesto lo actual de las investigaciones sobre el compositor, y cuyo n.º «I» adjunto al título deja entender que estos estudios tendrán continuación.

No podemos evocar a Franz Schmidt sin asociarle a su amigo de infancia (nacido, como él, en Presburgo), Ernst (Ernö) von Dohnanyi (1877-1960), aunque se orientó muy pronto hacia Budapest y se convirtió en el «Brahms húngaro» (v.

artículo sobre este país); o a su íntimo amigo y colega, también vienés, Josef Marx (1882-1964), importante autor de canciones que quiso ser continuador de Hugo Wolf, y que además compuso amplias partituras sinfónicas y pianísticas (*Herbstsymphonie*, *Romantisches Klavierkonzert*): v. J. M., de Erik Werba (Viena, E. Lafite, 1964). Emil-Nikolaus von Rezniček (1860-1945), mayor que todos ellos, fue el celebrado autor de *Donna Diana* y otras obras líricas y también de bellos Lieder y páginas sinfónicas e instrumentales; fue director de orquesta y reputado director de ópera, y en varias ocasiones ocupó puestos importantes en Alemania y en Varsovia. Véase sobre este tema R. Specht, *E. N. R., Eine vorläufige Studie* (Berlín, 1923), y más recientemente, F. von Rezniček, *Gegen dem Strom, Leben und Werk von E. N. von Rezniček*, con un apéndice de Leopold Nowak (Viena/Munich, Amalthea, 1960).

A medio camino entre el drama y la opereta encontramos aún una pléyade de excelentes músicos que van de Wilhelm Kienzl (1857-1941) a Erich-Wolfgang Korngold (1897-1957), pasando por el checo Oskar Nedbal (1874-1930), que durante muchos años dirigió la Tonkünstlerorchester de Viena, y por Max von Oberleithner (1868-1935), alumno de Bruckner, y sobre todo por Julius Bittner (1874-1939), el más específico renovador del Singspiel, también sinfonista y autor de obras corales, entre las que destaca una *Gran Misa con Te Deum* (v. J. B., de Hermann Ullrich, Viena, 1968, serie *ÖKZJ*, n.º 13). Todos estos músicos, que regocijaron a la capital imperial, han sido revividos en especial en la emocionante contribución que sobre ellos aportó nuestro llorado maestro Eric-Paul Stekel (1898-1978) con el título *Souvenirs de la vie lyrique à Vienne* (en *Le siècle de Bruckner*). Este eminente artista nacido en Viena, alumno sobre todo de F. Schreker y de F. Schalk, prosiguió él mismo en pleno siglo xx la tradición bruckneriana y mahleriana (v. los programas de sus propias creaciones redactados por él con motivo de los conciertos que dirigió en Grenoble a partir de 1952).

Al margen de las páginas de concierto, la inspiración sacra, constante atávica del lenguaje vienés, alimentó aún una amplia producción de música eclesiástica que, en el período que nos ocupa, se sitúa bajo el doble signo de la descendencia de Bruckner y de la encíclica *Motu Proprio*. Sin embargo hay que constatar que los compositores posteriores a Bruckner en este campo no tuvieron eco fuera de su país: citemos a Vizenz Goller (1873-1953), Max Springer (1877-1954), Josef von Wöss (1863-1943) y sobre todo Josef Lechthaler (1891-1948), jefe de una escuela que aún se mantiene hoy día. Cada uno de ellos aparece evocado más o menos brevemente en *MGG*; el último de ellos ha sido objeto de una útil monografía debida a uno de sus principales continuadores: J. L., de Ernst Tittel (Viena, 1966, serie *ÖKZJ*, n.º 7).

Junto a Berg y Webern, la última generación de músicos que aún pudo estudiar e iniciar su carrera en el marco del Imperio cuenta en primer lugar con una figura realmente insólita: Josef-Matthias Hauer (1883-1959), competidor de Schoenberg en la invención del sistema dodecafónico (v. Walter Szmolyan, *J.-M. H.*, Viena, 1965, serie *ÖKZJ*, n.º 6, así como el escrito teórico del compositor: *Vom Wesen des Musikalischen*, Leipzig/Viena, 1920, revisado y reeditado por Viktor Sokolowski, Berlín, 1966). A continuación aparecen las tres personalidades mayores, que son Egon Wellesz (1885-1974), Johann-Nepomuk David (1895-1977) y Ernst Krenek (nacido en 1900) que, aunque adoptaron a menudo posiciones radicales, se esforzaron en conciliarlas con la herencia romántica. Con ellos y con los numerosos compositores

mayores que ellos, la música vienesa entró de lleno en el nuevo clasicismo de nuestro siglo.

N. B. Por supuesto, en este capítulo sólo consideramos los compositores de lengua alemana o que realizaron la mayor parte de su carrera en Viena. Exceptuamos, pues, los que trabajaron en las provincias no germánicas del Imperio, y que pueden encontrarse en los capítulos dedicados a sus actuales naciones respectivas (Hungría, Checoslovaquia, incluso Polonia).

Países germánicos

Aunque mal conocida la mayor parte de las veces, no por eso la vida musical suiza es de importancia menor. De todas formas, no ha penetrado en el concierto de las naciones más que en época relativamente reciente. Y es preciso constatar que ninguna obra de carácter general en francés ofrece ningún desarrollo de importancia relativo al período que nos ocupa. En consecuencia, es preciso acudir a los artículos específicos del *Grove* o de *MGG*, o bien a la ya antigua obra de A. E. Cherbulez, *Der Schweiz in der deutschen Musikgeschichte* (Leipzig, 1932), además de al *Schweizer Musikbuch*, de Willy Schuh (2 vols., Zurich, 1939). La obra de mayor interés, con mucho, es el *Dictionnaire des musiciens suisses*, de W. Schuh, H. Ehinger, P. Meylan y H. P. Schanzlin (Zurich, Atlantis, 1964), que suministra una sustanciosa noticia biográfica para cada nombre, así como una relación de obras y una bibliografía muy completas.

Durante el primer Romanticismo Suiza aportó ya dos músicos de considerable interés: Theodor Fröhlich (1803-1836) y Xaver Schnyder von Wartensee (1786-1868). El primero de ellos, prematuramente fallecido, destacó con una serie de bellos Lieder de tono ya schumanniano y algunas páginas orquestales, entre ellas una sinfonía. Lo mismo que Franz Berwald, su exacto contemporáneo, el segundo aparece como una figura atrevida y aislada, un precursor en muchos sentidos, especialmente en la sinfonía. Sobre ambos maestros puede consultarse, Willy Schuh, X. S. v. W. und Th. Fr. als Liederkomponisten, en *Neue Zürcher Zeitung*, 1940; el primero fue estudiado por E. Refardt en *MGG* y en una monografía, *Th. Fr., Ein schweizer Musiker der Romantik* (Basilea, 1947, con relación de obras y bibliografía, muy detalladas) y el segundo escribió unas memorias, *Erinnerungen X. S.s*, con introducción y comentario de Willy Schuh (Zurich, Atlantis, 1940). Además de las aportaciones citadas, v. también el artículo de Peter O. Schneider en *MGG* (y, desde luego, el *Dictionnaire des musiciens suisses*, al que en adelante enviaremos sin necesidad de mencionarlo).

En la generación siguiente (la primera que nos ocupa aquí) Suiza ve aparecer en primer lugar un músico que consiguió una gran reputación en Alemania: Joachim Raff (1822-1882), animado por Liszt —que le confió la orquestación de sus primeros poemas sinfónicos—, más tarde eminente pedagogo, director del Conservatorio de Frankfurt, escritor (*Die Wagnerfrage*, Brunswick, 1854), y sobre todo compositor de rara fecundidad, que dejó más de 200 obras, entre ellas 11 sinfonías compuestas desde 1863 hasta su fallecimiento. El *Catálogo temático* de toda su obra fue llevado a cabo por Th. Schäfer (Wiesbaden, 1888, Tutzing, reed. H. Schneider, 1974). El *Grove* y *MGG* (este último con la firma de R. Sietz) le han dedicado

artículos sustanciosos. La «J. R.-Gesellschaft» publicó en 1972 una monografía escrita por J. Kalin y A. Marty, *Leben und Werk des Komponisten J. R.* (Zurich, 1972).

Originario de Prusia Oriental, Hermann Goetz (1840-1876) fue organista en Winterthur y más tarde en Zurich, y conoció al menos un éxito total con *La doma de la bravía*, mientras que G.-B. Shaw consideraba su *Sinfonía en fa* como «la única auténtica sinfonía compuesta después de Beethoven» (*Music in London*, 1893) y Brahms vio en él un posible rival. Además de la noticia del *Dict. Bordas*, en francés sólo encontraremos nuestro ensayo *Deux centenaires inaperçus*, H. G. et Mieczysław Karłowicz, en *Scherzo* (n.º 62, abril de 1977). En alemán hay que buscar la tesis presentada en Munich, en 1916, por E. Kreuzhage, H. G., *Sein Leben und Werk* (Leipzig, 1916); el importante ensayo de A. Steiner, H. G., en 95. *Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich* (Zurich, 1907); la monografía de G. R. Kruse, H. G. (Leipzig, 1920); el ensayo de B. Weigl, H. G., *Biographisches und Stilkritisches*, en *Neue Musikzeitung* (48, 1927, p. 93); o el artículo, más reciente, de W. Kahl, de *MGG*. Hay que advertir que la Biblioteca central de Zurich posee numerosos manuscritos del compositor.

Su exacto contemporáneo Josef Rheinberger (1839-1901) es el único creador de envergadura del que puede enorgullecerse el principado de Liechtenstein. Desde luego no hizo una gran carrera, pero fue a Munich y allí ocupó puestos de importancia en el triple campo del órgano, la dirección y la pedagogía. Su obra es también múltiple y abundante; instrumental, vocal, escénica (sus conciertos para órgano siguen en el repertorio). Tanto el *Grove* (H. Grace) como *MGG* (A. Würz) le dedican sustanciosos artículos. Del primero podemos también acudir a *The Organ Works of J. Rh.* (Londres, 1925, 2/1932). El *Catálogo temático* fue establecido por H.-J. Irmen (Kassel, Bärenreiter, 1973). Señalemos también la separata aparecida con motivo de la inauguración de una Escuela de música en su casa natal, ed. por H. Wanger (Vaduz, J. Rh.-Archiv, 1969, con una preciosa iconografía), y el catálogo de una exposición que tuvo lugar en Vaduz en 1976 (la misma edición; incluye bibliografía y discografía).

Con los seis maestros que tratamos a continuación se cubren otras tantas etapas hacia la creación de un auténtico patrimonio musical suizo, aunque uno de ellos sólo lo sea de adopción. El mayor, Han Huber (1852-1921), desarrolló lo esencial de su carrera en Basilea, cuyo conservatorio dirigió, y compuso obras de muy diversos géneros, entre las que destacan 8 sinfonías (algunas de ellas permanecen en manuscritos que se encuentran en la Biblioteca universitaria de Basilea), conciertos, varias óperas y coros masculinos, así como un cuarteto con piano inspirado en un poema de Gottfried Keller. Este importante músico, de ardiente romanticismo, ha sido estudiado especialmente por E. Refardt, autor del correspondiente artículo en *MGG* y de una monografía, *H. H., Leben und Werk eines Schweizer Musikers* (Zurich, Atlantis, 1944, con Catálogo muy preciso). También pedagogo (al final de su vida sucedió al anterior a la cabeza del conservatorio de Basilea), pero sobre todo director de orquesta y de coros, Hermann Suter (1870-1926) es uno de los creadores más importantes de su generación a pesar de una obra numéricamente restringida que culmina en 1924 con los admirables *Laudi di San Francesco d'Assisi*. Además del artículo de H. Ehinger en *MGG*, es importante la lectura de la amplia monografía dedicada al maestro de Basilea por W. Merian, *H. S.* (2 vols., Basilea, 1936-1937).

Friedrich Klose (1862-1942) representa un caso único en la medida en que puede ser reivindicado por cada uno de los tres grandes países germánicos. En efecto, alemán de nacimiento, estudió sobre todo en Viena, donde se convirtió en uno de los más dotados discípulos de Anton Bruckner; pero, después de haber enseñado en Basilea y Munich, se convirtió en ciudadano helvético y terminó su vida en el Tesino. Compartió con su maestro el gusto por los grandes frescos sinfónicos y de inspiración sacra, y como él se expresó mediante partituras de número restringido pero de perfecta factura. Aparte W. Zenter en *MGG*, léase el artículo de E. Refardt, *Der kompositorische Nachlass F. K.s* (U. B. Basel), en la *SzMus* (93, 1953, p. 215), así como el libro de recuerdos del compositor, ya mencionado a propósito de Bruckner.

Aunque fuera ya de nuestro campo, no podemos olvidar que la Suiza *romande* (de habla francesa) conoce por entonces un despertar musical decisivo gracias a dos maestros que participan directamente del gran movimiento de explotación y recreación del folclore: Gustave Doret (1866-1943) y sobre todo, para lo que nos interesa, Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950). En efecto, este último nació en Viena y también fue discípulo de Bruckner. Entre la abundante literatura que le ha sido dedicada, destaquemos el artículo de H. Tauscher en *MGG* y la monografía de H. Brunet-Lecomte, *J.-D., sa vie, son oeuvre* (Ginebra, 1950). Finalmente hay que hacer constar que también la Suiza romanche ve aparecer una personalidad de gran originalidad con Otto Barblan (1860-1943), que desarrollará la parte más importante de su carrera en Ginebra, como organista y director de la Asociación de canto sacro. Véase Ch. Chaix, *L'oeuvre d'orgue d'O. B. (La Vie musicale, 1910)* y E. Perini, *Das Schaffen O. B.s (Bündner Monatsblatt, abril de 1949)*.

La última generación etnorromántica es en realidad la que va a dar nacimiento a los únicos músicos suizos universalmente conocidos, pero que en realidad no pertenecen a nuestro campo más que en sus primeras obras, esto es, no las más importantes. Sólo uno de ellos es específicamente germánico, Othmar Schoeck (1886-1957), que se expresó con predilección en el género del Lied, con el que en ocasiones llegó a amplios frescos, como en *Lebendig begraben*, con orquesta, o el *Notturmo*, con cuarteto de cuerda, y cuya obra lírica supo conceder su sitio al color local. Su país le ha dedicado múltiples estudios: el *Catálogo temático* (Zurich, Atlantis, 1956) fue establecido por su colega y compatriota de adopción Vladimir Vogel (nacido en Moscú en 1896), alumno de Busoni e importante compositor él mismo. Sobre O. Schoeck hay que leer sobre todo la monografía de H. Corrodi, *O. S.* (Frauenfeld, 1931, edición revisada y aumentada, 1956) o la obra de Willy Schuh, *O. S.* (Zurich, 1934); este mismo autor firmó el artículo correspondiente de *MGG*. Junto a estos dos maestros colocaremos a Wolkmar Andrae (1879-1962), mayor que ellos, que fue un gran director de orquesta, amigo de Strauss, de Busoni y de Reger, e intérprete privilegiado de Bruckner. Compuso páginas orquestales (entre ellas una sinfonía), instrumentales y corales muy apreciables (apenas es tratada su figura más que en las enciclopedias).

Aunque no podemos extendernos aquí en ellos, no podemos olvidar que la Suiza de habla francesa fue entonces cuna de tres de los mayores músicos de la primera mitad de nuestro siglo: Ernest Bloch (1880-1959); Arthur Honegger (1892-1955); y Frank Martin (1890-1975), el único de los tres que llegó a realizar

una gran parte de su carrera en su país natal. Poco después, también la parte alemana veía surgir una generación nueva y de gran riqueza con varios compositores nacidos entre 1895 y 1910: Ernst Levy, Albert Moeschinger, Walther Geiser, Willy Bruckhardt, Conrad Beck, Heinrich Sutermeister...

N.B. No podemos dejar de señalar aquí la importante serie de grabaciones realizada por la «Communauté de Travail pour la diffusion de la musique suisse» (11 bis, avenue du Grammont, Lausana), la única que permite acceder a un verdadero conocimiento de todos los compositores que hemos tratado aquí.

Paul-Gilbert LANGEVIN

III. ITALIA

Obras generales, estudios históricos

Las investigaciones de la música italiana del siglo XIX precisan la consulta de gran número de fuentes y de obras en lengua italiana, alemana o inglesa. Para una primera introducción es el *New Grove* el que aporta datos más completos, tanto para los maestros menores (omitidos a menudo por el *MGG* o tratados de forma demasiado sucinta por el *Bordas*) como para las bibliografías, muy puestas al día. El *Dizionario bibliografico degli italiani*, s. l., empezado en 1960, podrá ser un complemento útil de aquéllas para reconstituir repertorios y para el manejo de manuscritos. Citemos también el *Dizionario universale delle opere melodrammatiche* de U. Manferrari (Florenia, 1954-1955), por el interés que tiene en cuanto a la ópera italiana, y el *Handbuch des Musiktheaters*, obra de referencia editada por la Universidad de Bayreuth (Piper, Munich, 1984), por su precisión en cuanto a detalles prácticos (referencias de las partituras, astucias técnicas, indicaciones para la puesta en escena, etc.) y por el esfuerzo que pone en redescubrir obras injustamente olvidadas.

Durante el siglo XIX, música italiana quiere decir, más que nunca, música dramática. En este campo tan vasto abundan los frescos históricos, monografías y obras de carácter general o de vulgarización, mientras que en muchos aspectos puede decirse que acaba de empezar el análisis detallado y realmente científico. Será conveniente entonces partir de una visión de conjunto para distinguir las vías que llevan a los problemas concretos.

Junto a *Storia della musica italiana da Sant'Ambrogio a noi*, de F. Testi, V. Terenzio et alii, Milán y Busto Arizio, desde 1969, que intenta abarcar todo el espectro de la música italiana, gran número de obras se limitan a la ópera, colocándola en cada ocasión en una óptica específica. H. Kretzschmar, en su *Geschichte der Oper*, Leipzig, 1919, subraya la importancia de las convenciones de ejecución en la evolución de las formas; permanece fiel a su principio de ser accesible para el no especializado. J. Gregor, *Kulturgeschichte der Oper*, Viena, 1941, no pierde de vista nunca el impacto de la historia general, la fuerza que forma las mentalidades y la influencia de las literaturas nacionales. La *Histoire de l'Opéra*, de R. Leibowitz, París, 1957, se inscribe en los métodos dialécticos del naciente estructuralismo. El interés de los vols. XXXVIII a XL de la serie «Das Musikwerk», que llevan el título

de *Die Oper*, obra de H. Ch. Wolff, se basa en la riqueza de su documentación, mientras que la amplia *Stoira dell'Opera* de Basso y Barblan, Turín, 1977, que insiste en el carácter de «modelo» de la ópera italiana, suministra considerables precisiones que en otras obras son silenciadas. Algunos autores consideran aisladamente el campo de la ópera italiana: G. Bustico (*Il teatro musicale italiano*, Roma, 1924), A. Bonaventura (*L'opera italiana*, Florencia, 1928), A. Della Corte (*Tres secoli di opera italiana*, Turín, 1938) y D. de Paoli (*L'opera italiana dalle origini all'opera verista*, Roma, 1954). Puede ponerse el acento en la historia de representaciones y repertorios, como hacen J. C. Robertson, *Opera in Italy*, Londres, 1948, y E. Torre Franca, *L'Opera italiana in Francia*, Turín, s.f. Otros autores se refieren a tendencias específicas de la época, en ocasiones mediante el trazado de un cuadro de historia cultural (v. F. Schlitzer, *Mondo teatrale dell'ottocento*, Nápoles, 1954), a veces mediante la reconstrucción de la historia del melodrama, sinónimo de *opera seria* (v. A. Capri, *Il melodrama dalle origini ai nostri giorni*, Módena, 1938) y, finalmente, como interrogación sobre las nuevas intenciones de los compositores que deseaban regresar a los orígenes de la ópera (v. L. Miraglioli, *Il melodramma italiano nell'ottocento*, Roma, 1924).

Las investigaciones sobre el nacimiento del romanticismo en la ópera pueden partir de síntesis, como *Le origini italiani del Romanticismo musicale*, de F. Torre Franca, Turín, 1930, o *The Rise of the Romantic Opera*, de E. J. Dent, Cambridge, 1976. En este contexto ha sido estudiado el cometido del escritor que fue el más influyente libretista de la época: E. Branca, *Felice Romani ed i più reputati maestri di musica del suo tempo*, Turín, 1882; M. Rinaldi, *Felice Romani, dal melodramma classico al melodramma romantico*, Roma, 1965. Algunos estudios más específicos y bastante recientes destacan la importancia de la elección literaria —W. Dean, *Shakespeare and Opera*, en Ph. Hartnoll (ed.), *Shakespeare in Music*, Londres, 1964—, describen la asimilación de un tema típicamente romántico por determinado compositor —J. Allitt, *Donizetti and the Tradition of Romantic Love: a Collection of Essays on a Theme*, Londres, 1975—, o ponen de manifiesto el estrecho vínculo entre la estructura del texto literario y la música —v. L. Dallapiccola, *Parole e musica nel melodramma*, en *Quaderni della Rassegna musicale*, 2, 1965, y la tesis de P. Conrad (Univ. de Berkeley, California), *Romantic Opera and Literary Form*, Londres, 1977—. F. Lippmann vincula las formas musicales con la base de la versificación italiana (*Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus*, en *AnMc*, números 12, 14, 15, 1973-1974-1975) y llega incluso a derivar de estos *topoi* rítmicos la noción de «carácter italiano»: Zur «italianità» der italienischen Oper im 19. Jahrhundert, en H. Becker (ed.), *Die couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Ratisbona, 1976.

Algunos textos tratan problemas relativos a la civilización y la estética italianas; por ejemplo, R. Monterosso, *La musica nel Risorgimento*, Milán, 1948: vida musical en un período definido por las aspiraciones nacionales de unificación italiana; o M. Rinaldi, *Musica e verismo*, Roma, 1932: balance de un movimiento realista muy discutido (que se puede profundizar con el riguroso estudio de P. D. Wright, *The Musico-Dramatic Techniques of the Italian Verists*; tesis, Univ. de Rochester, Nueva York, 1965); y, en fin, G. Adami, *G. Ricordi e i suoi musicisti*, Milán, 1933: actividades y relaciones de un gran editor italiano. Un buen número de cuestiones de detalle relativas a las fuentes, los análisis estilísticos y los músicos, dramáticos o no, pueden

encontrarse en los diversos números de la serie *Analecta musicologica* (Colonia), así como en los artículos recopilados por M. Mila con el título *Il melodramma italiano dell'ottocento: Studi e ricerche*, Turín, 1977.

La ópera del bel canto y su evolución

Hasta el cuarto decenio del siglo, la ópera italiana estuvo representada por la tríada Rossini-Bellini-Donizetti. Sin embargo no hay que subestimar el cometido clave de Simon Mayr como mediador entre las «mentalidades musicales» alemana e italiana (tal como fue expuesto por H. Kretzschmar en *Die musikgeschichtliche Bedeutung S. Mayrs*, en *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 1904 y por A. Meli en *G. S. M. sulla linea musicale di Baviera*, Bérgamo, 1963). Al mismo tiempo su influencia en Donizetti como profesor fue muy importante (véanse los documentos reunidos por F. Alborthetti y M. Galli, Bérgamo, 1875), influencia de carácter técnico y armónico que puede advertirse en sus obras sacras (v. G. Calvi, *Musica sacra di S. M.*, Milán 1848). En su conjunto, la situación de intermediario de Mayr es tratada de forma adecuada en las monografías de L. Schiedermaier (Leipzig, 1907, R 1973) y de H. Bauer (Munich, 1974).

El arte de los tres grandes de la ópera preverdiana se sitúa bajo el signo del bel canto, que sin embargo experimenta un cambio de función: si en sus orígenes era el ámbito de la virtuosidad vocal pura, aparecerá cada vez más cargada de expresión y significación dramáticas. A. Della Corte ha reconstruido en *Vicende degli stili del canto dal tempo di Gluck al 900'*, en *Canto e bel canto*, Turín, 1933, el choque e interpenetración de las diferentes estéticas de canto, mientras que otros autores han puesto de manifiesto en qué medida cada uno de los tres compositores marcó el bel canto con su impronta personal. Rossini modifica la forma del aria y emancipa las *vocalises* como elementos melódicos fijos y expresivos; Bellini limpia sus amplias frases melódicas y les confiere una sobriedad y una tensión que han sido objeto de admiración por parte de Chopin, Mendelssohn, Verdi y Wagner; Donizetti restablece un cierto fasto vocal al tiempo que le da al bel canto una definición dramática precisa (v. R. Celletti, *Il vocalismo italiano da Rossini a Donizetti*, en *Anal. mus.*, 5, 1968, así como *Origini e sviluppi della coloratura rossiniana*, en *NRMI*, 2, 1968, y finalmente *Vocalità rossiniana*, en *L'Opera*, 2, Milán, 1966). F. Haller se interroga principalmente sobre la ejecución técnica del canto rossiniano (*Die Gesangkultur in Rossinis Opern und ihre Ausführung*, Berlín, 1935). Por el contrario, A. Capri enfrenta al «cisne de Pésaro» con las tradiciones y coacciones estéticas de la época (Rossini e l'estetica teatrale della vocalità, en *RMI*, 46, 1942). F. Lippmann insiste en las innovaciones de Bellini en cuanto a la ampliación del arco melódico (Verdi e Bellini, en *Primo congresso di studi verdiani*, Venecia, 1966; traducción alemana en H. Becker, ed., *Beiträge zur Geschichte der Oper*, Ratisbona, 1969) y analiza la estructura melódica en Donizetti (*Die Melodien Donizettis*, en *Anal. mus.*, 3, 1966).

Rossini

La personalidad de Gioacchino Rossini ha dado lugar a numerosos comentarios de carácter anecdótico y a gran número de obras de divulgación. Por eso, el estudio de la correspondencia (recopilada o repertoriada por Allmayer, Biagi, Mazzatinti, de Rensis y Schlitzer) resulta en su caso especialmente necesario. Los franceses suelen tomar como referencia el testimonio de su célebre contemporáneo Stendhal (*Vie de Rossini*⁹, París, 1824, r. Lausana, 1960), tanto por la autenticidad de las observaciones como por las experiencias que han llevado al autor a escribirlas. También hay que acudir a las biografías de L. Dauriac (París, 1906) y H. de Curzon (París, 1920). Pero como punto de partida para un estudio en profundidad es indispensable la consulta de tres publicaciones italianas que contienen amplia información y gran detalle: G. Radiciotti, *G. R.: vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, Tivoli, 1927-1929; L. Rognoni: *Rossini*, Parma, 3.ª ed. rev., 1977; así como, por la presentación y características de las obras, F. d'Amico: *L'opera teatrale di G. R.*, Roma, 1968¹⁰. La resonancia de las obras de Rossini en París y su orientación hacia el género *grand opéra* son tratados por L. Dauriac (*La psychologie dans l'opéra français: Auber, Rossini, Meyerbeer*, París, 1897) y por J. G. Prod'homme (Rossini and his works in France, en *MQ*, 17, 1931). V. Viviani realizó el inventario de los textos de los libretos (Milán, 1965). El estilo aparentemente estereotipado de Rossini, ya tratado y situado en su contexto histórico por A. Toni y T. Serafin (*Stile, tradizioni e convenzioni nel melodramma italiano del settecento e dell'ottocento*, Milán, 1958) dio lugar a proyectos y estudios detallados; v. F. Lippmann, Per un'esegesi dello stile rossiniano, en *NRMI*, 2, 1968, así como P. Gosset, G. R. and the Conventions of Composition, en *AnMc*, 42, 1970. Este último autor dedicó su tesis doctoral al problema de la autenticidad de los medios literarios y musicales (*The Operas of R.: Problems of Textual Criticism in 19th Century Opera*, Princeton, 1979). La influencia de Rossini en Schubert ha sido objeto de artículos por parte de E. N. McKay (*Österreichische Musikzeitschrift*, 18, 1963) y de F. Bisogni (*NRMI*, 2, 1968). Entre los estudios sobre obras concretas podemos destacar el de G. M. Gatti de *El barbero de Sevilla* (París, 1925) y la comparación de los *Otello* de Rossini y Verdi de J. W. Klein (*ML*, 45, 1964). Recordemos también que Richard Wagner recordaba en sus escritos (vol. I y IX de la ed. francesa) a Rossini, en especial el *Stabat Mater*.

Bellini

Para reconstruir la vida de Vincenzo Bellini pueden consultarse los textos reunidos por I. Pizzetti en *V. B., l'uomo, le sue opere, la sua fama*, Milán, 1836, en comparación con las biografías de G. T. de Angelis (Brescia, 1935) y de L. Orrey (Londres, 1969). Pero es el estudio crítico de F. Lippmann, *V. B. und die opera*

⁹ Edición española: *Vida de Rossini*, Espasa-Calpe, colección Austral, n.º 909; también incluida en las *Obras* publicadas por Aguilar Editorial, en este caso en la edición de Consuelo Bergés.

¹⁰ Puede verse la reciente monografía de C. Osborne en Dent (Londres), publicada en España por Javier Vergara (Barcelona, 1988).

seria seiner Zeit, Colonia, 1969, la que mejor refleja el actual estado de la investigación más allá de la vulgarización biográfica. De todas formas habría que completarla con las recopilaciones de cartas de F. Pastura (Catalania, 1935; su obra *B. secondo la storia*, de 1959, también contiene cartas, así como un catálogo de las obras) y de F. Walker (*Rivista del comune di Catania*, 1960). En *Chopin e Bellini*, de S. Pugliatti (Mesina, 1952) pueden encontrarse interesantes comentarios bibliográficos y una introducción a la técnica de composición, que es preciso comparar con las observaciones de H. de Saussure sobre la armonía belliniana (*RMI*, 27, 1920, y la *Revue musicale*, 156, 1935), aspecto generalmente eclipsado ante la preponderancia del arte melódico. En francés existe un *Bellini* de P. Brunel (1982).

Donizetti

Entre el gran número de obras de síntesis sobre Gaetano Donizetti destacan la de G. Zavadini (Bérgamo, 1948) por su riqueza, la de W. Ashbrook (Londres, 1965) por su actualidad, y la de H. Weinstock (Londres, 1964) por la parte que le concede al contexto cultural de la época. Bérgamo, con su *Museo donizettiano*, ha sido siempre un importante centro de investigación y documentación; los catálogos del museo (Malherbe, 1897; Zavadini, 1936; Sacchiero, 1970) permiten una reconstrucción del repertorio y de las representaciones de las obras; el fascículo editado allí por P. Bettoli con motivo del centenario del compositor, las actas del *Primo convegno internazionale di studi donizettiani* (1975) y el *Journal of the Donizetti Society* (desde 1974) contienen gran número de artículos sobre las estancias de Donizetti, sus obras y su génesis, la crítica de la edición, el contexto contemporáneo, la censura, cuestiones de dramaturgia, de forma, de armonía y de instrumentación. En efecto, son el procedimiento de creación (v. P. Rattalino, sobre Don Pasquale, en *NRM*, 1, 1970) y la confección de los libretos lo que ha preocupado a los investigadores, ya que la noción de autenticidad del siglo XIX era muy diferente de la nuestra (para *Don Pasquale*, v. F. Walker, en *MMR*, 88, 1958; para *La Favorita*, v. G. Barblan, Venecia, 1965, y su artículo en el *Journal of the Donizetti Society*, 1975).

Los «maestros menores»

El ámbito de los maestros operísticos menores sigue sin explorar. Aparte de algunas noticias biográficas apenas tenemos nada sobre Vaccai o los hermanos Ricci (L. de Rada, *I fratelli Ricci*, Florencia, 1878; F. de Villars, *Notices sur Luigi e Federico Ricci, suivies d'une analyse critique de «Crispino e la comare»*, París, 1866). No es éste el caso de Pacini y Mercadante, considerados precursores de Verdi. Comparados con el esbozo de F. Clément en *Les musiciens célèbres*, París, 1868, los retratos de Giovanni Pacini de J. Carlez (Caen, 1888, y Pescia, 1896) y de M. Davini (*Il maestro G. P.*, Palermo, 1927) siguen siendo los menos sucintos. Aunque creador fácil y de éxito, el mérito de este compositor radica en haber puesto el interés dramático en el centro de su pensamiento; ésto es lo que destaca F. Lippmann en sus observaciones estilísticas (*Cbigiana*, 24, Siena, 1967); por su parte, G. Ugolini

coloca a Pacini en el origen de un nuevo tipo de ópera seria (en *L'Opéra*, 3, 1967). En el caso de Giuseppe Mercadante, la anticipación de determinadas invenciones verdianas, especialmente en materia de unidad formal y de función dramática de la orquesta, es aún más evidente, como destacaron F. Walker (en *ML*, 23 y 24, 1952-1953), M. Rinaldi (en *Ritratti e fantasie musicali*, Roma, 1970) y B. Notarnicola (*Verdi non ha vinto Mercadante*, Roma, 1955), al que también debemos una biografía crítica de importancia (Roma, 1945 y 1948). Esta influencia reposa esencialmente en las tradiciones técnicas y pedagógicas de determinadas escuelas, como han puesto de manifiesto G. de Napoli en *Le triade melodrammatica altamurana*, Milán, 1931, y F. Florimo en *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, Nápoles, r. 1969.

Verdi y la búsqueda de la unidad dramática

Para abordar al principal representante de la ópera romántica italiana, la novela satírica sobre Giuseppe Verdi del escritor expresionista Franz Werfel (trad. fran., París, 1966) constituye sin duda el más sorprendente de los encuentros. Cuando se trate de hacerse una idea fiel y completa del compositor y héroe nacional ha de consultarse preferentemente la gran biografía de C. Gatti (Milán, 1931, 2.^a ed., 1951; trad. fr. de P. Barbaud, París, 1961, 2.^a ed., 1977) que puede ser comparada con la de F. Walker, de gran autenticidad, *The Man Verdi* (Londres, 1962). Por el contrario, el amplio fresco de F. Abbiati sobre el hombre y la obra ha sido objeto de críticas por sus libertades e imprecisión de detalles. Algunas recopilaciones que presentan o comentan la correspondencia de Verdi pueden ayudar a reconstruir la personalidad discreta y modesta, pero también obstinada, de este hombre: F. Werfel y P. Stefan, V., *the Man in his Letters*, Nueva York, 1942; W. Weaver, V., *A Documentary Study*, Londres, 1977; o las colecciones de F. Schlitzer en la Academia «Chigiana» (Siena, 1953) y por E. Zanetti en Santa Cecilia (v. el *Bollettino* citado más adelante). Los catálogos de las obras más completas, con indicaciones bibliográficas, son los de C. Hopkinson, 2 vols., Nueva York, 1973 y 1978, y, sólo para las óperas, el de M. Chusid, Hackensack, 1974. Para orientarse entre la enorme cantidad de publicaciones sobre Verdi puede servir de guía la actualización de E. Surian, *Lo stato attuale degli studi verdiani: appunti a bibliografia ragionata*, en *Rivista italiana di musicologia*, 12, 1977, obra que pone el acento en la actualidad y en la calidad científica.

El enfoque de la carrera operística de Verdi ha sido obstaculizado a menudo por determinados prejuicios, según los cuales habría desde luego una evolución en la concepción dramática verdiana, con una culminación en las últimas obras, pero que se habría visto frenado constantemente por retrocesos, tomas de partido de carácter político y una cierta tendencia hacia el estereotipo. Especialmente en lo que se refiere a la primera mitad de la obra, hasta *Rigoletto*, se han calificado muchas cosas de Verdi de inciertas y poco originales. A pesar del interés de su documentación estos juicios aparecen aún en *La giovinezza di V.*, de M. Mila (Turín, 1974), y en *The Complete Operas of V.*, de C. Osborne (Londres, 1969). Por el contrario L. K. intenta, con rigor y objetividad, seguirle la pista a las preocupaciones literarias y dramáticas del joven Verdi (Die Auseinandersetzungen des jungen G. V.

mit dem literarischen Drama, en *Berliner Studien zur Musikwissenschaft*, 15, Berlín, 1968), clave para la comprensión de sus proyectos innovadores. En el mismo sentido, J. Budden, en el primer volumen de *The Operas of V.*, Londres, 1973, asume una actitud histórico-crítica neutral para analizar de forma sistemática el lenguaje verdiano en determinados puntos nunca tratados (génesis de *Ernani*; transformación de *I Lombardi* en *Jérusalem*). Los estudios sobre obras aisladas son tan numerosos que se impone una selección. Citaremos la historia de *Aida* que reconstruye H. Busch con ayuda de cartas y documentos (Minneapolis, 1978); la comparación entre Verdi y Shakespeare que realiza W. Dean en relación con *Otello* (en *Shakespeare Survey*, 1968); las investigaciones de U. Günther sobre la génesis de las diferentes versiones de *Don Carlos* (*Revue de Musicologie*, n.º 58, y *Actes du Congrès musicologique international de Copenhague*, 1972) y sobre la de *Aida* (*Studi musicali*, 2, 1973); las observaciones de F. Noske sobre Schiller y sobre la génesis de *Macbeth* (*NRMI*, 10, 1976) y el artículo sobre las variantes en *Vísperas sicilianas* de J. Budden, en el n.º 6 de la misma revista; finalmente, la tesis de D. Rosen sobre la génesis del *Requiem* (Berkeley, 1976). Los *Bollettini dell'Istituto di studi verdiani* incluyen contribuciones suplementarias.

Los aspectos particulares y relativos a la técnica aparecen tratados a veces en números especiales de determinadas revistas. Así, en el n.º 21 de *RaM* (1951) se tratan el contrapunto y la armonía en Verdi. El n.º 11 de *AnMc* (1972) contiene las *Actas del Coloquio Verdi-Wagner*, Roma, 1969; F. d'Amico se pronuncia sobre los principios y medios de la dialéctica teatral de Verdi y sus relaciones con las convenciones conocidas del público; L. Finscher demuestra en qué medida se separa Verdi de la tradición al acercar el recitativo y el arioso; W. Witzemann discute algunos principios generales de la instrumentación en Verdi y Wagner (problema tratado también por F. I. Travis, *Verdis Orchestration*, Zurich, 1956). Pero donde se reúne más documentación es en *Atti del I.º/II.º/III.º/IV.º congresso internazionale di studi verdiani* (1966, 1969, 1972 y 1974). Además de numerosos artículos sobre las obras escénicas y una multitud de notas bibliográficas, se tratan allí las relaciones de Verdi con otros compositores, las diferentes fases de su producción, problemas de estructura dramática, de drama y tonalidad, personas y situaciones, las relaciones entre escena y aria y entre diálogo y canto, la pasión en el recitado y en el aria, la traducción musical de la muerte...

La ópera después de Verdi

Las dudas entre tradición y renovación

Los músicos de la generación siguiente se agrupan alrededor del Verdi maduro y siguen objetivos muy semejantes, esto es, la unidad dramática unida a la italianidad. Sin duda es Amilcare Ponchielli, conocido sobre todo por *La gioconda* (véase lo que dice sobre esta ópera H. Wolf en sus *Musikalische Kritiken*, Leipzig, 1911) quien sigue como más fidelidad la línea de Donizetti. Las monografías de G. de Napoli (Cremona, 1936) y de A. Damerini (Turín, 1940) trazan una sincera imagen de este músico que habría que redescubrir, que puede enriquecerse con los documentos reunidos por G. Cesari, *A. P. nell' arte del suo tempo*, Cremona, 1934.

Arrigo Boito —véanse las biografías de C. Ricci (Milán, 2.^a ed., 1924), F. Ballo (Turín, 1939) y sobre todo P. Nardi (Milán, 2.^a ed., 1944) y G. Mariani (Parma, 1973)— era, junto a G. Rovani y E. Praga, uno de los promotores de la *Scapigliatura*, grupo de artistas inconformistas milaneses, especie de «bohemia» italiana, cuya historia escribió G. Mariani (*Storia della Scapigliatura*, Roma, 1965). Poeta y músico, pero inclinado sobre todo a la literatura (sus escritos han sido reunidos por P. Nardi, *A. B.: scritti e documenti*, Milán, 1948, y *A. B.: tutti gli scritti*, Milán, 1948, y por F. Walker, *A. B.: lettere inedite e poesie giovanili*, Siena, 1959), su preocupación principal era la relación entre la poesía y la música (véase el estudio de G. Scarsi, Roma, 1973). Su gloria póstuma se debe sobre todo a su colaboración con Verdi, que le permitió la realización de su concepto del drama musical (véase J. Huneker, *Verdi and Boito*, en *Overtones*, Nueva York, 1904), que ya había expresado en su ópera *Mefistofele*, a la que la investigación ha acudido especialmente (M. Risolo, *Il primo Mefistofele di A. B.*, Nápoles, 1916, con la primera versión del libreto; A. Boriello, *Mito, poesia e musica nel «Mefistofele» di A. B.*, Nápoles, 1950). En cuanto a sus otras obras, véase por ejemplo el n.º 31 (1924) de *RMI* (el relativo a *Nerone*) y R. de Rensis, *L'Amleto di A. B.*, Ancona, 1927.

Verdi desconfiaba de los llamados wagnerianos, traidores al italianismo, y de los clasificados como veristas, víctimas del mal gusto. El ejemplo de Luigi Mancinelli (*Biographie de G. Orefice*, Roma, 1921) demuestra que la opinión tomaba a menudo a los unos por los otros y que tales juicios parecen exagerados si tenemos cierta perspectiva. Mancinelli adquirió fama internacional como director de orquesta (cf. G. B. Shaw, *Music in London*, Londres, 1932; L. Sivistri, *L. M.: direttore e compositore*, Milán, 1966). En lo que se refiere al injusto reproche de wagneriano podemos compararle con Alfredo Catalani, precursor incomprendido del verismo; su difícil carrera fue descrita por C. Gatti (*A. C., la vita e le opere*, Milán, 1953) y R. Cortopassi expuso la concepción dramática de este eterno experimentador en medio de las influencias italiana, alemana y francesa (*Il dramma di A. C.*, Florencia, 1954). J. W. Klein intentó definir el cometido de Catalani (*MQ*, 23, 1937, y *MMR*, 88, 1958), superar los malos entendidos referentes a ciertos juicios de Verdi (*MR*, 20, 1959) y subrayar el carácter único de su amistad con Toscanini (*ML*, 48, 1967).

El verismo

Los auténticos veristas, pese a la abundancia de su producción, deben todos ellos su paso a la posteridad por una sola obra. El cometido de iniciador del verismo fue cumplido por Pietro Mascagni. Su vida fue rica en peripecias; véanse los homenajes y monografías de A. Jeri (Roma, 1945), de A. Anselmi (Milán, 1959) y de D. Cellamare (Roma, 1965). También tenemos una autobiografía suya, en edición inglesa de D. Stivender (Nueva York, 1975), así como los estudios y testimonios recopilados por M. Morini (*P. M.*, Milán, 1964). H. Goetz insiste en el papel controvertido de Mascagni en relación con el fascismo (*Die Beziehungen zwischen P. M. und Benito Mussolini*, en *AnMc*, 17, 1976). La ópera *Caratteria rusticana*, que supuso el triunfo de la moda verista (v. también el artículo de J. W. Klein, *Pietro Mascagni and Giovanni Verga*, en *ML*, 44/4, 1963), eclipsó el resto de las obras del compositor. Aunque desconsideradas a menudo por la crítica, de vez en cuando

son repuestas y hoy día gozan de apreciaciones más matizadas (A. di Donno, *Modernità di M.*, Roma, 1931; J. W. Klein, M. and his Operas, en *Opera*, 10, 1955; K. Geitel, Der unbekannte M., en *Theater und Zeit*, 11, 1963-1964). La fórmula de acceder al verismo fue, para Leoncavallo, una manera también de incorporar las tradiciones teatrales italianas. La única obra que le ha sobrevivido es *Pagliacci*, pero entre el resto de su producción se encuentran indudablemente otras obras maestras (sobre este tema v. A. de Angelis, Il capolavoro inespresso di R. L., en *RMI*, 30, 1923; léanse también las observaciones de Fauré sobre las representaciones de *Zazzà* y *Pagliacci* en París, en *Opinions musicales*, París, 1930, y las críticas de Hanslick en *Die moderne Oper*, Berlín, 1896 y 1899). T. Lerario (R. L. e il soggetto dei «Pagliacci», en *Chigiana*, 26-27, Siena, 1971) se refiere a determinados móviles personales determinantes para la elección del tema de *Pagliacci*. La relativa falta de éxito de este infatigable compositor se debe, entre otras cosas, a un cierto oportunismo. Su *Bobème* (v. los artículos sobre *The Other Bobème* de W. Greenfield, en *Opera Annual*, 5, Londres, 1958, y de J. W. Klein, en *The Musical Times*, 111, 1970) no consiguió mantenerse frente a la de Puccini. Autor de sus libretos, fue tachado de wagneriano: consúltense las notas biográficas de A. Bonavia (en *The Music Masters*, Londres, 1952) y de J. W. Klein (en *Musical Opinion*, 62, 1939; *Opera*, 9, 1958, y *MGG*).

De las quince óperas de Umberto Giordano (homenaje de R. Giazotto, Milán, 1949; biografías de G. Confalonieri, Milán, 1958, y de D. Cellamare, Roma, 1957) tan sólo *Andrea Chénier* se ha mantenido en el repertorio (para la génesis de esta obra, v. M. Morini, Come nacque «Chénier», en *La Scala*, febrero de 1958), aunque de vez en cuando se repongan *Fedora* y *Madame Sans-Gêne*. Esto puede resultar sorprendente dado el éxito de que Giordano gozó en vida. El n.º 3 de los *Quaderni musicali* (1959) estaba especialmente dedicado a este verista; M. Rinaldi examinó la melodía nelle opere di U. G. (en *La Scala*, enero de 1961). Competidor de Mascagni y de Giordano, Francesco Cilèa ha caído prácticamente en el olvido (artículo de A. Della Corte, Appunti per una biografia di F. C., en *Scenario*, 8, Roma, 1939; monografías de Gajanus, Bolonia, 1939, y de R. de Rensis, Palmi, 1950, y —preferible— de T. d'Amico, Milán, 1960). Sin embargo, su ópera *Adriana Lecouvreur*, por su estilo apasionado y matizado al tiempo, le coloca a nivel de Puccini (a falta de estudios específicos, v. de E. Moschini, *Sulle opere di F. C.*, Milán, 1932).

Puccini

Puccini es quien llevó el verismo a su apogeo y quien lo dejó atrás. Lo primero es realizar una selección en la literatura biográfica, que es particularmente abundante. En francés existen las monografías de A. Gauthier (París, 1961) y de D. Amy (París, 1971). En alemán las obras de A. Weissmann (Munich, 1922), de K. G. Fellerer y de H. Gerigk (Postdam, 1937) son de gran autenticidad, lo mismo que la importante *G. P.: das Leben, der Mensch, das Werk*, Berlín, 1931, de R. Specht (trad. ingl., 1933). En cuanto a los países anglófonos, W. Weaver incluyó en *P.: The Man and his Music*, Londres, 1978, los resultados de las investigaciones más recientes, completando así la biografía de G. R. Marek (Nueva York, 1951, Londres, 1952). En italiano, G. Adami, uno de los libretistas de Puccini, nos dejó un amplio homenaje

(consúltese la versión ampliada *Il romanzo della vita di G. P.* de 1944), así como una colección de cartas con comentarios (Milán, 1928; en inglés: Londres, 1931, Nueva York, 1971), en la que se basa la biografía crítica de M. Carner (Londres, 1958, 2.ª ed., 1974). Algunas monografías recientes (en especial L. Pinzauti, Florencia, 1974, y Turín, 1975, pero también E. Siciliano, Milán, 1976, y C. Casini, Turín, 1978) dan fieles retratos, pero no consiguen superar al clásico y objetivo *Puccini* de C. Sartori (Milán, 1958). También habría que tener en cuenta las cartas reunidas por Gara-Morini (*Carteggi pucciniani*, Milán, 1958) y por G. Pintorno (*P.: 276 lettere inedite*, Montecatini, 1974). Para situar a Puccini en su tiempo, F. Torrefranca dejó un testimonio muy personal (*G. P. e l'opera internazionale*, Turín, 1912, comentado a su vez por A. Coppotelli, Orvieto, 1919). Lo mismo que E. Greenfield en *P., Keeper of the Seal* (Londres, 1958), le adjudica a Puccini el mérito de haber preparado, en lo que se refiere a la ópera, el lenguaje del siglo xx mediante el secreto de la concisión dramática. Resulta curioso el cuadro sociocultural trazado por J. Maehder en *G. P. und seine Zeit* (Laaber, 1984).

El estudio de las obras (catálogo de C. A. Hopkinson, *Bibliography of the Works of G. P., 1858-1924*, Nueva York, 1968) puede basarse en la presentación general de W. Ashbrook, *The Operas of P.*, Londres, 1968, o en los artículos recopilados por M. Carner (*Of Man and Music*, Londres, 1944, 2.ª ed., 1945) y por C. Sartori (*Puccini*, Symposium, Milán, 1959). Recordemos dos estudios relativos a *Tosca*, el de A. Coeuroy, que se centra en la génesis, el fondo y la traducción musical de los objetivos dramáticos (París, 1923), y el de H. J. Winterhoff, centrado en la estructura musical (*Kölner Beiträge zur Musikforschung*, 1972). En relación con *La Bobème*, W. Maisch se ha interrogado sobre la forma en Puccini que, compuesta de células estereotipadas, está en función de la progresión dramática: *Puccinis musikalische Formgebung* (...), Neustadt an der Aisch, 1934. En cuanto a los problemas de carácter técnico, G. A. d'Ecclesiis (*The Aria Techniques of G. P.*, Univ. de Nueva York, 1961) y G. Tarozzi (*Puccini, la fine del bel canto*, Milán, 1972) clasifican las características del nuevo canto dramático. N. Christen dedica un análisis a la factura melódica, armónica y orquestal de la música de Puccini (en *Schriftenreihe zur Musik*, 13, Hambourg, 1978). Varias contribuciones giran alrededor de la dramaturgia y su significación: F. Thiess, P.: *Versuch einer Psychologie seiner Musik*, Viena, 1947; G. Andergassen, *Die Charaktere in Puccinis Opern* (tesis), Innsbruck, 1955; J. Meyerowitz, P.: musica a doppio fondo, en *NRMI*, 10, 1976.

Música instrumental y música sacra

Frente al aplastante peso del género dramático la música instrumental apenas ha sido considerada de interés, y lo mismo sucede con el más hermético mundo de la música sacra. Desde luego, hoy estamos en condiciones de conocer la música de cámara y orquestal de los grandes de la ópera. Pero no olvidemos que, paralelamente a lo que sucedió en Francia, se dio una renovación de las disciplinas no vocales, al mismo tiempo reacción contra la ópera y necesidad de recuperación, durante el último tercio del siglo, cuyas señales externas fueron la fundación de las sociedades filarmónicas y la actividad de determinados editores (Ricordi, Sonzogno). El importante libro de S. Martinotti, *Ottocento strumentale italiano*, Bolo-

nia, 1972, llenó una laguna en este sentido al cubrir esta otra Italia musical que ya habían tratado L. Torchi (*La musica strumentale in Italia nei secoli xvi, xvii e xviii*, Turín, 1901), I. Pizzetti (*La musica italiana dell'800*, Turín, 1947) y G. Pannain (*Ottocento musicale italiano: saggi e note*, Milán, 1952). El n.º 17 de la serie «Chigiana», *I grandi anniversari del 1960 e la musica sinfonica e da camera nell'ottocento in Italia* (Siena, 1960) propone breves retratos de una decena de compositores de música instrumental, entre los que hay nombres hoy día olvidados (G. Buonamici, pianista; A. Scontrino, contrabajista; G. Rinaldi; N. Van Westerhout; G. Contin; V. M. Vanzo, pianista y director de orquesta, que también ha sido objeto de una monografía de A. Toni, Milán, 1946)

Paganini y su escuela

El virtuosismo «diabólico» del violinista Niccolò Paganini domina la primera mitad del siglo. Su personalidad, que él mismo promocionó (Autobiografía en el *Allgemeine musikalische Zeitung*, 32, 1830), no ha dejado de fascinar a los biógrafos (J. G. Prod'homme, París, 2.ª ed., 1927; A. Bonaventura, Módena, 2.ª ed., 1939; S. S. Tratton, Londres, r. 1971; J. Kapp, Berlín, 15.ª ed. rev., 1969; A. Codignola, *P. intimo*, Génova, 1935). Se pone el acento unas veces en la destreza instrumental, vinculada al mito del genio romántico (J. Pulver, *P., the Romantic Virtuoso*, Londres, r. 1970, con bibliografía), y otras en el Paganini compositor-improvisador (M. Tibaldi Chiesa: *P., la vita e l'opera*, Milán, 1940, 2.ª ed., 1944). Además de crear los *Quaderni dell'Istituto di studi paganiniani* en 1972 (v. también el n.º 54, 1976, de la revista *Genova*), P. Berri ha dado lugar a la investigación científica de Paganini: consúltese su bibliografía en *Musicalia*, I/4, 1970, y su *P.: documenti e testimonianze*, Génova, 1962; está en preparación una *Cronologia della vita di N. P.* Entre los émulos de Paganini (P. Rovelli, los hermanos Milanollo, E. Sivori, T. Tua, E. Polo; v. también de F. Regli *Storia del violino in Piemonte*, Turín, 1863) se distingue Antonio Bazzini por sus cualidades de compositor y de pedagogo (monografía de A. Toni, Milán, 1946). C. Sartori se opone al mito de que Bazzini hubiera sido autodidacta (*NRMI*, 11, 1977). En cuanto a la envergadura instrumental, se le puede comparar Giovanni Bottesini, denominado «el Paganini del contrabbasso» (que es el título de la monografía de A. de Angelis, Roma, 1922; v. también el texto conmemorativo de A. Carniti, Crema, 1921). Aún sirve hoy de referencia a los contrabajistas.

Música concertante

La afinidad con el virtuosismo vocal de la ópera se manifestó sin duda sobre todo en el campo del violín. Por el contrario, el piano tardó en recuperar un lugar respetable. El artículo de S. Martinotti dedicado a la estética pianística italiana en *RaM.*, 35, 1965, y las características reseñadas por A. Longo y Sergio Leoni en *L'arte pianistica* (Nápoles y Padua, 1914) pueden servir para completar la síntesis de G. Piccioli, *L'arte pianistica in Italia*, Bolonia, 1945. Se vinculan al piano, entre otros, los nombres de Francesco Pollini, contemporáneo de Paganini, y de Marco Enrico Bossi, que también era organista (monografías de F. Mompellio, Milán, 1952,

con relación de obras y bibliografías, y de A. Picchi, Como, 1966), pero sobre todo los de Giovanni Sgambati y Giuseppe Martucci, representantes esenciales del arte instrumental italiano de fines de siglo (v. la tesis de J. C. G. Waterhouse, *The Emergence of Modern Italian Music*, Oxford, 1968). Los concertos para piano del primero muestran la influencia de Liszt (análisis de Fano/Moroni, Milán, 1950) y algunos aspectos de su técnica provienen de Palestrina (aproximación de F. Borelli en *Medaglioni*, Módena, 1942). Sus hazañas como director de orquesta fueron objeto de estudio por parte de A. de Angelis (*La musica a Roma nel secolo XIX*, Roma, 1935) y R. Giraldi (en *RaM*, 12, 1939). Los efectos de la música romana alcanzan a Martucci, profesor de Respighi (monografía de R. Prati, Turín, 1914; obra de fondo, con inventario de las obras, de F. Fano, Milán, 1950). Pero son también sus obras para piano las que han permanecido en las memorias (balance de L. Perrachio en *Il pianoforte*, 3, Turín, 1922; análisis del concierto para piano por F. Perrino en *Musicalia*, II/2, Génova, 1971).

Música sacra

Aparte del *Stabat Mater* de Rossini, el *Requiem* de Verdi y algunas obras de Donizetti, la música sacra del siglo XIX italiano resulta marginal. Su cometido ha sido muy bien esbozado en el libro de Pannain, citado más arriba. Es preciso recordar algunos nombres. Desconocido como compositor (v. K. G. Fellerer, *Verzeichnis der Kirchenmusikalischen Werke der Santini'schen Bibliothek*, en *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 26, 1931), Giuseppe Baini tuvo gran nombre como pedagogo (fue profesor de Otto Nicolai) y como musicólogo; es considerado el iniciador de los estudios sobre Palestrina. En sus escritos y manuscritos se centra la *Notice sur la vie et les ouvrages de Joseph Baini*, de J. A. La Fage, en *Essais de diptérogaphie musicale*, París, r. 1964; véase también la biografía, de P. Alfieri, en la *Gazetta musicale di Milano*, 14, 1856, así como A. Della Corte, *La critica musicale e i critici*, Turín, 1961. Además de Roma, el principal centro de la música sacra, desde el punto de vista de la tradición de la enseñanza, era Nápoles, con sus célebres profesores Tritto, Donizetti y Raimondi, tradición que F. Florimo reconstruye en *Cenno storico della scuola musicale di Napoli*, Nápoles, 1869, y *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori*, Nápoles, r. 1969. Si las obras sacras de Francesco Ruggi aparecían marcadas por un estilo patético y sentimental, las de Pietro Platania (biografía de F. Guardione, Milán, 1908) se distinguían por su arte polifónico. Pero Platania había heredado su reputación como «el mayor contrapuntista de su tiempo» de su maestro Pietro Raimondi (léase el juicio de G. Pacini en *Cenni storici sulla musica e trattato di contrappunto*, Lucca, 1834). Como Ruggi, se había desviado éste de la ópera —compuso más de cincuenta sin verdadero éxito— para dedicarse a la música religiosa en la que, como en su gran trilogía de oratorios, aplicó sus teorías y proezas contrapuntísticas (retratos de O. Chilesotti en *I nostri maestri del pasato*, Milán, 1882, y de C. Gray en *MR*, 1, 1940; testimonio y relación de obras por F. Cicconetti, *Memorie intorno P.R.*, Roma, 1867). Al margen de la escuela napolitana citemos a Michele Puccini, padre del creador de *Tosca* y miembro de una dinastía de músicos de Lucca (K. G. Fellerer, *Die Musikerfamilie Puccini*, en *Archiv für Musikforschung*, 6, 1941; A. Bonaccorsi, *Giacomo Puccini e*

i suoi antenati musicali, Milán, 1950; C. M. Gianturco, *La musica sacra dei Puccini, en La provincia di Lucca*, XIV/2, 1974). Y también a Jacopo Tomadini, que trabajó en Cividale del Friuli, Milán y Venecia (retrato de C. Prodecca, *Monsignor J. T. e la sua musica sacra*, Cividale, 1883; artículos de L. Pistorelli y G. Cacciola en los números 1899, 1901 y 1949 de *RMI*).

N. B. La mayor parte de las obras y estudios mencionados pueden encontrarse en la BN de París. En caso contrario, los trabajos pueden encontrarse, dependiendo de su idioma y lugar de aparición, en las siguientes bibliotecas:

- a) Trabajos en italiano:
 - Biblioteca Nazionale Braidense, Milán;
 - Archivio Storico Ricordi (casa editrice), Milán;
 - Istituto di Studi Verdiani, Parma;
 - Biblioteca Nazionale Universitaria, Turín;
 - Civico Istituto Musicale Gaetano Donizetti, Bérgamo;
 - Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele III, Roma;
 - Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Nápoles;
 - Biblioteca universitaria di Napoli, Nápoles.
- b) Trabajos en Inglés:
 - Library of Congress, Washington DC, Estados Unidos;
 - City College Library, Music Library, Nueva York, Estados Unidos;
 - Columbia University Music Library, Nueva York, Estados Unidos;
 - University of California, Music Library, Berkeley, California, Estados Unidos;
 - University of London, Music Library, Londres, Gran Bretaña;
 - Library of the Royal Academy of Music, Londres, Gran Bretaña;
 - Library of the Faculty of Music, Oxford University, Oxford, Gran Bretaña;
 - University Library, Cambridge, Gran Bretaña;
 - Pendlebury Library of Music, Cambridge, Gran Bretaña.
- c) Trabajos en alemán:
 - Universitätsbibliothek oder Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität, Bayreuth, Berlín, Bochum, Colonia, Hamburgo o Munich.

Gottfried R. MARSCHALL

IV. RUSIA Y EUROPA CENTRAL

Rusia

El primer problema que plantea la musicología rusa —como la de otros países que veremos— es, desde luego, el idioma. Es cierto que las obras sobre música rusa en idiomas occidentales no escasean. Hay gran número de libros de divulgación y una cantidad más restringida de estudios musicológicos dignos de tal nombre (los mejores están en inglés); pero el conjunto sólo sustituye parcialmente las obras de primera mano escritas por los musicólogos de origen (aunque los autores soviéticos hayan tenido que profesar a veces opiniones ideológicamente predefinidas); y muy poco de ellos han sido traducidos.

La misma ortografía de los nombres propios no ha sido aún uniformizada y varía mucho de un idioma a otro. Prokofiev puede escribirse con V, o con dos F,

Chaikovski con Tch o Tsch, V o W, I o Y. Una convención de eslávistas ha intentado fijar una transcripción fonética internacional: a veces ha llevado a auténticas monstruosidades (Čajkovskij). La tendencia dominante tiende a la simplificación. Así, en español se transcribe Chaikovski y Prokofiev, que se han adaptado en esta traducción, salvo cuando se trata de citas.

Al ir dirigido este libro a los lectores occidentales, no realizaremos una enumeración de títulos rusos. Sin embargo, y pensando en los lectores rusófonos, señalaremos las principales obras de carácter general donde encontrarán, al mismo tiempo que la documentación de base, todas las indicaciones bibliográficas necesarias: *Muzikalnĭa Entsiklopedia*, dir. Y. Keldish, 6 vols. (Moscú, 1973-1982); y *Istoria ruskoĭ muziki*, dir. A. Kandinski, 3 vols. aparecidos hasta el momento (Moscú, 1973, 1979, 1981). Es preferible esta última a la serie del mismo título de Y. Keldish (2 vols., Moscú, Leningrado, 1947), que sin embargo tiene la ventaja de que el primer volumen fue traducido al alemán: *Geschichte der russischen Musik* (Leipzig, 1956).

La historia de la música rusa, considerada desde sus orígenes hasta la revolución de 1917, puede subdividirse en tres partes: 1) Desde el siglo xi hasta comienzos del siglo xviii, es decir, hasta el reinado de Pedro el Grande; 2) Desde Pedro el Grande hasta principios del siglo xix; 3) Desde Glinka hasta la revolución.

Los manuales en idiomas occidentales que cubren la totalidad de estos tres períodos no son numerosos. En muchos casos, las «historias de la música rusa» tienden a dejar de lado el primer período, a evocar rápidamente el segundo, y a centrarse en el siglo xix. Es el caso de A. Soubies, *Histoire de la musique en Russie* (París, 1898) y de A. Pougin, *Essai historique sur la musique en Russie* (París, 1904), ambos simplemente aproximativos y ya superados. Es el caso también de una obra más cercana, R. Leonard, *A History of Russian Music* (Londres, 1956), así como la de R.-M. Hofmann, *Histoire de la musique russe des origines à nos jours* (París, 1968) y *Petite histoire de la musique russe* (París, 1972). Volveremos a referirnos, al hablar del siglo xix, a los libros de R.-M. Hofmann, tan útiles para el aficionado como insuficientes para el musicólogo.

Un enfoque más amplio, pero bastante superficial, es el de A. von Andreevski, *Dilettanten und Genies, Geschichte der russischen Musik* (Berlín, 1951). Más profunda es la obra de K. Laux, *Die Musik in Russland und in der Sowjetunion* (Berlín, 1958).

Los dos volúmenes de *Musique russe* dir. por P. Souvtchinsky (París, 1953) tratan problemas generales relativos a la música rusa en sentido amplio y a la del siglo xix en particular. Algunos artículos son muy importantes (V. Fédorov, «Interférences», A. Schaeffner, «Debussy et la musique russe», P. Boulez, «Stravinsky demeure»); otros resultan algo decepcionantes (F. Poulenc, «La musique de piano de Prokofieff»). Un buen enfoque general lo ofrece el artículo «Russie» del nuevo *LM*, escrito por Marc Vignal.

El primer período de la historia de la música rusa afecta esencialmente al canto religioso *znamenny* (neumático) y a sus derivaciones; así como a sus problemas de notación. O. von Riesemann fue un pionero con *Die Notationen des alt-russischen Kirchengesanges* (Publikationen der IMG, Leipzig, 1909), pero habrá que acudir sobre todo a las diversas obras y artículos de J. von Gardner, en especial su

tesis, *Das Problem des altrussischen demestischen Kirchengesanges und seiner Linienlosen Notation* (Munich, 1967).

Desgraciadamente, faltan estudios detallados sobre el siglo xvii ruso, cuando ya es perceptible la influencia occidental, que proviene de Polonia; los *kanty* y el canto *partesiano* son su expresión musical. Sobre esto y sobre la música religiosa rusa en su conjunto puede encontrarse información en la *Encyclopédie des musiques sacrées*, vol. II, *La tradition byzantine*.

El siglo xviii es el período de transición dominado por el italianismo (Araja, Manfredini, Galuppi, Paisiello, Cimarosa, Sarti), que también propicia las primeras obras de inspiración nacional (Matinski, Bortnianski, Pachkevich, Fomin). Tenemos la suerte de que haya en francés un estudio realmente completo: R. Aloys-Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au xviii^e siècle*, 3 vols. (Ginebra, 1948-1951). V. también D. Lehmann, *Russlands Oper und Singspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (Leipzig, 1958).

Los compositores rusos del siglo xix darán lo mejor de sí mismos en la ópera. Las dos obras básicas son las de R. Newmarch, *The russian opera* (Londres, Nueva York, 1914, reed., 1972), traducción al francés, *L'opéra russe* (París, 1922) y R. Hofmann (más difícil de encontrar), *Un siècle d'opéra russe* (París, 1946). Hay un enfoque dramático del soviético D. Iarustovski, *Die Dramaturgie der klassischen russischen Oper* (Berlín, 1957).

La música rusa desde Glinka hasta la revolución ha sido objeto de numerosas obras y monografías de muy diversa calidad. Un manual fundamental es el de D. Abraham y M. Calvocoressi, *Masters of Russian Music* (Londres, 1936). Desde luego, los demás escritos de estos dos musicólogos son plenamente recomendables. Por el contrario, sólo accesoriamente merece destacarse *La vie des grands musiciens russes* de R.-M. Hofmann (París, 1965).

Con Mijail Glinka (1804-1857) comienza la era moderna de una escuela que toma conciencia de la riqueza de sus tradiciones históricas y populares. Adolphe Adam recogió muy pronto unas primeras impresiones sobre el terreno, *Quelques mois loin de Paris* (*FM*, números 25, 27, 30, 1840). Cinco años más tarde eran representadas en París las obras de Glinka en los conciertos de Berlioz, que escribió un artículo sobre su colega en el *Journal des Débats* (4-16 de abril de 1845). Por el contrario sólo como curiosidad puede leerse la acumulación de errores monstruosos de Fétis, Michel de Glinka et ses compositions dramatiques (*RGM*, XXIV, números 45, 47, 52, 1857). Más válido es el capítulo de G. Bertrand en *Les nationalités musicales étudiées dans le drame lyrique* (París, 1872) y el artículo de O. Fouque, M. I. Glinka, d'après ses Mémoires et sa correspondance (*Le Ménestrel*, XLV, números 52-58, 1879, y XLVI, números 1-2, 1880). Las *Memorias* de Glinka constituyen un precioso documento autobiográfico; están editadas en inglés, *Memoirs* (Univ. of Oklahoma Press). No son numerosas las obras de carácter general sobre Glinka. La de M. D. Calvocoressi, *Glinka* (París, 1913, en francés) sigue teniendo validez, pero la obra de referencia es *M. Glinka, a biographical and critical study*, de D. Brown (Londres, Oxford Univ. Press, 1974). Léanse también los dos artículos de V. Fedorov, Le voyage de Glinka en Italia (*Collectanea Historiae Musicae*, Florencia, 1956) y M. I. Glinka en Espagne (*Mélanges H. Anglès*, vol. I, Barcelona, 1958).

La antorcha de Glinka fue recogida por Dargomishki, Serov y Balakirev. Sobre Alexandr Dargomishki (1813-1869), autor de esas dos obras maestras que son *Rusalka* y *El convidado de piedra* (ambas según Pushkin) no hay en francés apenas nada más que los breves aunque sustanciosos artículos del Dict. Bordas o del *LM*. V. en inglés J. Baker, Dargomyjski, realism and *The Stone Guest* (*MR*, 1976). Alexandr Serov (1820-1871), compositor y musicógrafo, está representado por una traducción de sus artículos: A. Serov, *Aufsätze zur Musikgeschichte* (Berlín, 1965), y sus óperas han sido estudiadas por G. Abraham, *The Operas of Serov* (*Mélanges E. Wellesz*, Oxford, 1966). Pero es Mili Balakirev (1837-1910), fundador del «Grupo de los Cinco», el mejor tratado, en la importante tesis de E. Garden, *Balakirev, A critical Study of his Life and Music* (Londres, 1967). Sobre la historia del Grupo de los Cinco, léase V. Seroff, *The mighty five* (Nueva York, 1948), traducción al francés, *Le Groupe des Cinq* (París, 1949). Las actividades de los Cinco estuvieron inseparablemente vinculadas a las del crítico de arte Vladimir Stasov, del que hay una selección de artículos en inglés, *Selected essays on music* (Londres, 1968).

Modest Musorgski (1839-1881) es el compositor más estudiado del Grupo de los Cinco. La bibliografía musorgskiana es abundante, aunque desigual. También en este caso destaca la autoridad de las obras en inglés, y en primer lugar la de Calvocoressi. Mejor que su primer libro en francés (*Moussorgski*¹¹, París, 1908) hay que destacar el concluido por G. Abraham, *Mussorgski* (Londres, Master Musicians, 1946) y sobre todo su obra definitiva, publicada póstumamente, *M. Mussorgski, his life and works* (Londres, 1956). El libro de O. Von Riesemann, *Moussorgski*, traducido al francés por L. Laloy (París, 1922) contiene interesantes ideas al tiempo que considerables inexactitudes. Son destacables las observaciones analíticas y estéticas del libro de V. Fedorov, *Moussorgski* (París, 1935), del que sólo hay que lamentar su brevedad. Las dos monografías de M.-R. Hofmann, *Moussorgski* (París, 1952) y *La vie de Moussorgski* (París, 1964), así como la de Marcel Marnat, *Moussorgski* (París, «Solfèges», 1962) son buenas obras de iniciación y en Francia han sido muy utilizadas. Con su obra *Boris Godunov* se da siempre el eterno problema de las versiones, que abordó en primer lugar R. Godet, *En marge de Boris Godounov*, 2 vols. (París, 1926). Pero sólo después de la restitución de la partitura de orquesta de *Boris* por Lamm en 1928, y sobre todo después de su reedición por D. Lloyd-Jones en 1975, con un importante prefacio, ha podido fundamentarse el debate en una documentación completa. En lo que se refiere a la historia de la obra y especialmente para la comparación de la versión original con las de Rimski-Korsakov y Shostakovich, véase *Moussorgski, Boris Godounov*, de Maurice Le Roux (París, 1980), aunque determinados puntos de su análisis resulten discutibles. No hay que olvidar el número de *L'Avant-scène Opéra* dedicado a *Boris Godounov* (números 27-28, 1980).

Revisor tan desinteresado como molesto de Musorgski, Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908) fue, por su actividad pedagógica y creativa, la personalidad dominante de la escuela rusa. Fue en 1889 el director de orquesta de los conciertos rusos de

¹¹ Estuvo editado en versión española, hoy inencontrable, en traducción de Eduardo L.-Chávarri (Manuel Villar, editor, Valencia, 1918).

la Exposición universal de París (información en *L'Art musical*, XXVII, números 12-13, 1889). Su *Crónica de mi vida musical* es un documento indispensable para el conocimiento de su obra y de toda su época, y todos los musicólogos, sin excepción, han sacado provecho de ella. Las dos traducciones francesas existentes son incompletas, pero es claramente preferible la titulada *Journal de ma vie musicale* (trad. G. Blumberg, Gallimard, 1938), en ocasiones accesible aún en el comercio, a *Ma vie musicale* (trad. Halpérine-Kaminski, París, 1914, reed. 1981), aunque la reedición ha sido competentemente anotada por G. Erismann. La traducción inglesa sí es completa, *My musical life* (Nueva York, 1942; Londres, Eulenburg, 1974). En inglés, léase G. Abraham, *Rimsky-Korsakov* (Londres, 1945). En alemán hay una monumental tesis dedicada a las óperas de Rimski: N. Van Gilse Van der Pals, *Rimsky-Korsakovs Opernsschaffen* (Leipzig, 1929). En francés, el librito de Z. Markévitch, *Rimsky-Korsakov*, constituye una biografía muy elemental. Pero todo aquel que conozca suficientemente la obra de Rimski deberá leer V. Jankélévitch, *Rimsky-Korsakov et les métamorphoses*, en *La Rhapsodie* (París, 1955), estudio rico tanto desde el punto de vista musical como del estético. R.-M. Hofmann, en *Rimsky-Korsakov, sa vie, son oeuvre* (París, 1956) aporta datos sobre lo esencial de la biografía y del contenido literario de sus obras, pero es un libro con errores de detalle, y los comentarios musicales, por lo demás muy breves, no siempre resultan fiables. Por nuestra parte, hemos traducido y publicado un artículo de Rimski-Korsakov sobre su ópera *Snegurochka*: A. Lischke, *Les leitmotive de Snégouroitchka* análisis par Rimsky-Korsakov (*RdM*, t. LXV, 1979, n.º 1).

Alexandr Borodin (1833-1887), autor de *El príncipe Igor*, aparece representado modestamente en la bibliografía occidental. En francés, después del artículo necrológico de César Cui en *Le Ménestrel* (LIII, números 24-25, 1887) puede leerse A. Habets, *Alexandre Borodine* (París, 1893) y si acaso las páginas anecdóticas de L. Velluz, *Du laboratoire au «Prince Igor»* (Périgueux, 1971). En inglés hay una pequeña monografía de G. Abraham, *Borodin, the composer, his music* (Londres, 1927), pero sobre todo la traducción de la obra rusa de referencia, *Borodine*, de S. Dianine (Londres, 1963).

En cuanto a César Cui (1835-1918), el menos interesante de los Cinco, aparece muy sobreestimado en el libro de la condesa de Mercy-Argenteau, *César Cui* (París, 1888). Sobre el mecenazgo de esta dama, que tanto hizo por la difusión de la música rusa en Occidente, cf. C. Bronne, *La comtesse de Mercy-Argenteau et la musique russe* (París, 1935). Crítica musical y musicógrafo, César Cui es también autor del libro *La música rusa*¹² (París, 1892), dedicado esencialmente al Grupo de los Cinco y a sus predecesores del siglo XIX.

Frente al nacionalismo del Grupo de los Cinco la corriente occidentalista de la música rusa aparece representada por Anton Rubinstein (1829-1894), fundador del Conservatorio de San Petersburgo en 1862. Pianista virtuoso, sus primeras giras en Francia han sido narradas por Saint-Saëns, *Souvenirs et commentaires* (París, 1909). Pero su música le ha sobrevivido en muy pequeña parte. Hay algunos estudios dedicados a él: A. Hervey, *Rubinstein* (Londres, 1913, reed. 1922), C. Drinker Bo-

¹² Versión española: Espasa-Calpe, colección Austral, n.º 758.

wen, *Free artist, the story of Anton and Nicholas Rubinstein* (Nueva York, 1939), y G. Abraham, *Anton Rubinstein, Russian composer* (MT, 1945).

Alumno de Rubinstein, Piotr Chaikovski (1840-1893) encarnó el estilo romántico occidental junto a un sentimiento nacional edulcorado. Sobre él se ha escrito más que de cualquier otro ruso del siglo XIX. El *Catálogo temático de las obras de P. Chaikovski* fue publicado por Jürgenson (Móscú, 1897, reed. Londres, 1965). De nuevo hay que acudir con preferencia a las obras en inglés y a los documentos traducidos a este idioma: Modest Chaikovski, *The life and letters of P. I. Tchaikovsky* (Londres, 1905; reed. Nueva York, 1970); *The Diaries of Tchaikovsky* (Nueva York, 1945); P. I. Chaikovski, *Letters to his family* (Londres, 1981). Entre los estudios biográficos y musicales los principales son: R. Newmarch, *Tchaikovsky, his life and works* (Londres, 1900); E. Evans, *Tchaikovsky* (Londres, 1935); *Tchaikovsky, a symposium*, ed. G. Abraham (Londres, 1945); H. Weinstock, *Tchaikovsky* (Londres, 1946), traducción al francés, *La vie passionnée de Tchaikovsky* (París, 1947) (discutible a veces); J. Warrack, *Tchaikovsky symphonies and concertos* (Londres, 1969); del mismo, *Tchaikovsky, a biographical and critical study* (vol. I, Londres, 1978). En francés apenas hay más obras de carácter general que los dos libros de R.-M. Hofmann, *La vie de Tchaikovsky* (París, 1947) y *Tchaikovsky* (París, «Solfèges», 1959, reed. 1977), ambos bastante mediocres, y el de G. Erismann, *Tchaikovsky, sa vie, son oeuvre* (París, 1964). Por el contrario, las relaciones de Chaikovski con Francia han sido exhaustivamente estudiadas en el excelente artículo de V. Fedorov, Čajkovskij et la France (*RdM*, t. LIV, 1968, n.º 1). Sobre *Eugenio Onieguin*, la más popular de las óperas de Chaikovski, véase la traducción alemana de B. Assafiev, *Tschaikowskys Eugen Onegin* (Postdam, s.f.) y el número de *L'Avant-scène Opéra* dedicado a esta ópera (n.º 43, 1982).

Entre los discípulos de Chaikovski se distingue el sólido y algo austero Sergei Taneiev (1856-1915), casi totalmente desconocido para la musicología occidental (acudir a *Master of Russian Music*, *op. cit.*, al artículo de J. Weinberg en *MQ*, XIV, 1958, o al *Grove*, vol. XVIII). Taneiev formó también numerosos discípulos, entre ellos dos compositores tan ilustres como parecidos: el romántico Sergei Rachmaninov (1873-1943) y el mesiánico Alexandr Scriabin (1872-1915), uno de los más atrevidos genios de su tiempo, que lamentablemente no pudo llevar a término el grandioso proyecto de su *Misterio* (ambos fueron virtuosos y escribieron con predilección para el piano). Sobre el primero léase en inglés, J. Culshaw, *Serge Rachmaninov* (Londres, 1949) y G. Norris, *Rachmaninov* (Londres, Master Musicians, 1976), y en francés la obra de carácter literario de J.-M. Charton, *Les années françaises de Serge Rachmaninov* (París, 1969). Sobre Scriabin el libro de W. Evrad, *Scriabine* (París, 1972) puede servir como introducción antes de abordar las reflexiones estéticas de Boris de Schloezer, *Alexandre Scriabine* (París, 1975), y sobre todo la suma de datos biográficos, filosóficos y analíticos que constituye la tesis de Manfred Kelkel, *Alexandre Scriabine* (París, 1978). Han aparecido las *Notes et réflexions* del propio compositor, traducidas al francés por su hija Marina Scriabin (París, 1979). Finalmente, en inglés, no podemos olvidar dos obras recientes: F. Bowers, *The New Scriabin, Enigma and Answers* (Londres, 1975), y H. Mac Donald, *Scriabin* (Londres, 1978).

La sinfonía conoció en la Rusia de finales del siglo XIX un auge decisivo con el impulso de Anton Rubinstein (que compuso seis) y más tarde de Chaikovski (seis, o siete, con la *Manfredo*), y menos con los Cinco (que en total compusieron una decena, pese a todo). Este auge se amplió a lo largo de todo nuestro siglo, hasta hoy, lo que constituye un fenómeno prácticamente único en el mundo. Rachmaninov compuso tres, Scriabin cinco (las tres últimas son sobre todo poemas descriptivos, que además llevan explícitamente ese título) y Taneiev cuatro, pero su notable contribución cede en número a la de su contemporáneo Alexandr Glazunov (1865-1936), que compuso nueve, la última de las cuales quedó en estado fragmentario. Sobre el que fue discípulo predilecto de Rimski-Korsakov y que, después de dirigir el Conservatorio de San Petersburgo (más tarde Leningrado) entre 1905 y 1928, terminó sus días exiliado en París, poseemos pocos documentos en francés, aparte de los breves pero útiles artículos del *Dict. Bordas* (de Vl. Fedorov) o del *LM*, con los principales datos bibliográficos extranjeros. Entre éstos hay que destacar sobre todo la obra alemana de H. Günther, *A. G. zum 100. Geburtstag* (Bonn, 1965).

Prematuramente fallecido, Vasili Kalinikov (1866-1901) dio prueba de un temperamento renovador en el mismo campo (dos sinfonías, varias suites o poemas para orquesta): véase, en ruso, V. Pashalov, *VSK* (Leningrado, 1951). Aún pertenecen a la misma generación Sergei Liapunov (1859-1924, dos sinfonías, poemas y obras concertantes) y Anatoli Liadov (1855-1914) que ha quedado como un maestro de la miniatura intensamente expresiva y escribió numerosas obras corales (la bibliografía sobre este compositor también está exclusivamente en ruso, aparte los artículos de enciclopedia). En la misma línea se sitúan Anton Arenski (1861-1906), alumno de Rimski-Korsakov que sin embargo sufrió más bien la influencia de Chaikovski, y que fue un pedagogo de gran fama; o Mijail Ipolitov-Ivanov (1859-1935), que dirigió durante mucho tiempo el Conservatorio de Moscú y fue uno de los primeros en explorar las riquezas musicales de las regiones del Cáucaso, de donde surgió su obra más conocida, *Esbozos caucásicos* (sus *Recuerdos* aparecieron en Moscú en 1934).

Esta tendencia tan típica del etnorromanticismo encontrará su evidente ilustración en la siguiente generación con dos grandes músicos que asegurarán el vínculo entre la Rusia tradicional y el nuevo orden soviético, en el que iban a asumir altas funciones. El primero, Reinhold Gliere (1875-1956), comenzó con tres amplias sinfonías, la última de las cuales (1911) ilustra la leyenda de *Ilia Murometz* y después se orientó hacia la etnomusicología y fue además un pedagogo de primera fila. Nikolai Miaskovski (1881-1950) afirmó muy pronto sus dotes de sinfonista y en este género destacó como uno de los creadores más prolíficos, con 27 sinfonías que se escalonan a lo largo de toda la primera mitad del siglo, algunas de las cuales utilizan la voz o incluso el coro (*Sexta Sinfonía*, basada en cantos revolucionarios). Sobre estos dos maestros v. sobre todo, R. Moisenko, *20 Soviet Composers* (Londres, s.f.) y, en francés, el nuevo *LM*.

El campo del canto coral, y en especial el de la liturgia, es también muy rico, pero ha sido aún menos estudiado. Hay que limitarse en este caso a citar los dos creadores principales: Alexandr Grechaninov (1864-1956) y Alexandr Kastalski (1856-1926), y a enviar al lector a las enciclopedias o, en el caso del segundo, al

LM (por André Lischké); en cuanto al primero, hay una traducción inglesa de su autobiografía, debida a M. Slonimski, *My life* (Londres, 1952).

Durante los diez años anteriores a la revolución de octubre fue en París donde tuvieron lugar las mayores realizaciones musicales rusas con los espectáculos de Sergei Diaghilev, que iban a acaparar los teatros a partir de 1907, prolongándose hasta la muerte de su creador en 1929. Entre las numerosas obras sobre Diaghilev y sus ballets léanse A. Haskell, *Diaghilev* (Londres, 1935), P. Lieven, *The birth of the Ballets Russes* (Londres, 1936, reed. Nueva York, 1973) y, en francés, B. Kochno, *Diaghilev et les Ballets russes* (París, 1973), así como la traducción en francés de R. Buckle, *Diaghilev* (París, 1980). Un recordatorio bastante útil es el Catálogo de la exposición *Diaghilev, les Ballets russes* (BN, París, 1979).

Dado a conocer por Diaghilev, Igor Stravinski, alumno privado de Rimski-Korsakov, domina todo el siglo xx. Sobre su primera época puede leerse, en italiano, G. Pestelli, *Il giovane Stravinsky, 1906-1913* (Turín, 1973) y en alemán H. Kirchmeyer, *Stravinskys russische Ballette* (Stuttgart, 1974). Para un estudio interno de *La consagración de la primavera* es preciso citar de nuevo a P. Boulez, *Stravinsky demeure* (obra que, según algunos testimonios, sería un plagio del curso de Olivier Messiaen del Conservatorio, cuando Boulez era alumno suyo). También hay que mencionar *L'Avant-Scène Ballet-Danse* n.º 3 (1980), dedicado a esta obra. En el límite cronológico de nuestro período, v. también A. Schaeffner, Renard et l'époque russe de Stravinsky, en *La musique et ses problèmes contemporains* (París, 1963). Recordemos que hasta 1939 Stravinski escribía su nombre como «Strawinsky». Poco después de instalarse en Estados Unidos modificó esta ortografía para evitar la pronunciación inglesa «Strauinski».

Concluiremos con la cita de diversos escritos, sobre todo de orden estético o crítico: Alfred Bruneau, *Musiques de Russie et musiciens de France* (París, 1903) (con opiniones a veces discutibles, pero con algunas impresiones recogidas en el lugar); G. Abraham, *Studies in Russian music* (Londres, 1935), recopilación de artículos sobre óperas de Rimski-Korsakov, sobre Borodin, sobre Chaikovski. A. Ponceau, en *La musique et l'angoisse*, dedica un capítulo al «Peuple russe et sa musique». Finalmente, no hay que olvidar el espíritu de las observaciones de Debussy en *Monsieur Croche*¹³ o en su *Correspondencia*.

Europa Central

Entre el mundo germánico y latino al oeste y Rusia al este, la franja de territorio que se extiende desde el norte hasta el sur de Europa fue, como sabemos, teatro de incesantes enfrentamientos durante siglos, y hoy día el equilibrio sólo es precario. En el período que nos ocupa cristalizó la aspiración de una auténtica autonomía política de todos los pueblos que allí vivían bajo el dominio de los cuatro imperios (incluyendo el otomano que, después de haber llegado a las puertas de Viena en el siglo xvii, seguía siendo una parte ocupante de una amplia zona de los Balcanes). En esta toma de conciencia la música desempeñó un importante cometido; lo que no significa que este auge no haya sido precedido de tradiciones

¹³ Hay edición española: *El señor Corchea y otros escritos*, Alianza Música, n.º 32, Madrid, 1987.

musicales ricas, variadas y antiguas: la historia de cada uno de estos países lo confirma así, lo mismo que en el caso de Rusia.

Hungría

Mientras que Franz Liszt, cuyo nombre se confunde con el romanticismo europeo, no tomó conciencia de su propio atavismo magiar más que tardíamente (y no por ello deja de ser honrado hoy día como un héroe nacional), fue Ferenc Erkel (1810-1893) el creador de una ópera nacional húngara, con una decena de obras que se suceden entre 1840 y 1885, las más conocidas de las cuales son *Hunyadi Laszlo* y *Bank Bán*. Véase sobre este compositor *MGG* (artículo de Dénes Bartha), aunque su obra apenas ha sido estudiada fuera del húngaro. Su contemporáneo Mihaly Mosonyi (1815-1870) aparece asociado a menudo a él, aunque fue sobre todo un autor instrumental (v. la tesis de J. Kaldor, *M. M.*, Dresde, 1936).

Durante toda la época de la Doble Monarquía (1867-1918), hubo, de hecho, una verdadera ósmosis entre la música húngara y la germánica; y si Budapest acogía a veces músicos alemanes (Volkmann), los artistas húngaros hacían más a menudo una carrera vienesa (Goldmark, y más tarde Franz Schmidt) e incluso europea (Liszt, Joachim: v. los capítulos anteriores). Hay que esperar a Ernő Dohnanyi (1877-1960) para encontrar, antes de Bartók y Kodály, un compositor húngaro con vocación nacional, aunque aún tome lo esencial de su lenguaje de la tradición germánica. Pero sus sinfonías, conciertos y numerosas piezas para piano (también realizó una gran carrera de virtuoso), y sobre todo la riqueza de su música de cámara, le aseguran un lugar importante en la conquista de la identidad musical magiar. Sobre el que fue llamado el «Brahms húngaro», además de los artículos de las enciclopedias (en especial el de E. Haraszi en *MGG*), v. The Works of Ernő Dohnanyi, de I. Podhradzsky, en *Studia musicologica* VI/3-4 (Budapest, 1964).

Checoslovaquia

Corazón medieval de Europa, Bohemia conoció siempre una actividad intensa en este campo; y Mozart estuvo a punto, como sabemos, de instalarse en Praga. Sin embargo Viena continuó siendo el polo de atracción de las provincias septentrionales del imperio, mucho antes del siglo XIX; los mejores artistas encontraban allí las salidas imprescindibles para su desarrollo. Desde el precursor de la música romántica checa, Jan Václav Vofšiek (Johann Hugo Worzischek, 1791-1825), hasta el propio Gustav Mahler, pasando por František Kramar (1759-1931), por Simon Sechter (1788-1867) y por el crítico Edouard Hanslick, la inteligencia vienesa toda, en este y otros ámbitos creativos, recibió la fecunda influencia de Bohemia. Sólo Václav Tomášek (1774-1850) se quedó en Praga, mientras que Antonín Reicha (1770-1836) emigraba a París. Todos estos nombres, y muchos otros, aparecen en el gran diccionario de los músicos checos: *Ceskovlovenski budební slovník* (2 vols., Praga, 1963-1965, accesible en la BN).

En relación con la historia de la música checa podemos recomendar varias obras en inglés y en alemán: W. Helfert y S. Steinhardt, *Geschichte der Musik in*

der Tschechoslovakischen Republik (Praga, 1936, reed. 1938); R. Newmarch, *The music of Czechoslovakia* (Londres, 1942); K. M. Komma, *Das böhmische musikanterium* (Kassel, 1960); P. Eckstein, *Czechoslovak opera, a brief outline* (Praga, 1964). En francés es posible acudir, al menos, al excelente artículo «Tchécoslovaquie» del nuevo *LM*, firmado por P.-E. Barbier.

Sobre el primer autor de una ópera en idioma checo, František Jan Škroup (1801-1862), y su *Drateník* («El buhonero», 1826) apenas encontraremos más que algunos artículos de diccionarios o las páginas que le dedica el libro que acabamos de citar. Hay que esperar aún cuarenta años para que Bedřich Smetana (1824-1884) inaugure, con *Los brandemburgueses en Bohemia* (1866) la auténtica expansión de la ópera checa. A ese título le seguirían siete más, pero si la más conocida es *La novia vendida*, la de mayor resonancia nacional y más importante es *Libuše* (1872, entrenada en 1881). Heredero de Liszt en lo que se refiere a sus célebres poemas sinfónicos, Smetana compuso también una música para piano abundante y diversa, y algunas destacadas páginas instrumentales. En francés podemos acudir a W. Ritter, *Smetana* (París, 1907; reed. Les Introuvables, 1976) y a la monografía más modesta de J. Tiersot, *Smetana* (París, 1926); pero también fue publicado en francés un excelente opúsculo debido a Bohumil Karásek, *B. S.* en Praga y Bratislava, Supraphon, 1967, con nomenclatura y discografía muy precisas. Pero es el inglés el idioma en que encontraremos las obras más recientes y de mayor densidad: B. Large, *Smetana* (Londres, 1970) y J. Clapham, *Smetana* (Londres, The Master Musicians, 1972) —este último musicólogo es también especialista en Dvořák.

Influenciado sucesivamente por los maestros vieneses, por Wagner, Brahms y desde luego por Smetana, Antonín Dvořák (1841-1904) es la personalidad central de la música checa. Dvořák forjó un inimitable lenguaje en el que su afortunada melodiosidad sólo es comparable a la de Schubert. Fue el primero en llegar a una audiencia mundial sin dejar su tierra natal, aparte de un breve período americano (1892-1896), donde produjo sus obras más conocidas, pero no las más típicas. Como Smetana, pero con superior fecundidad, Dvořák abordó todos los géneros, entre ellos la ópera (una docena, como *Dimitri*, «continuación» de *Boris Godunov*, *Katia y el diablo*, y sobre todo *Rusalka*, de 1900); pero se ha impuesto sobre todo por su música orquestal (nueve sinfonías; los grandes poemas sinfónicos basados en Erben; y otras célebres piezas, entre ellas las famosas *Danzas eslavas*), sus conciertos y su música de cámara (donde destacan catorce cuartetos de cuerda que suponen el conjunto más rico de su tiempo), sin olvidar sus obras religiosas, cuyas cumbres son el *Stabat Mater*, el *Requiem* y el oratorio *Santa Lúdmila*. El *Catálogo temático* exhaustivo de la obra de Dvořák fue establecido por Jarmil Burghauser (Praga, 1960, edición trilingüe checo-alemán-inglés): trabajo decisivo que resulta indispensable ante lo inadecuado de la numeración editorial (los «opus» son cualquier cosa menos un orden cronológico). Anteriormente, Otakar Šourek había ya aportado una buena nomenclatura en la sucinta monografía que apareció en francés en Praga (*Antonín Dvořák*, Orbis, 1952). En francés hay que destacar la excelente monografía, desgraciadamente agotada, de Guy Erismann, *A. D.* (París, Seghers, 1966).

En inglés además del artículo del *Grove* de Otakar Šourek (que ya ha analizado toda la obra de su compatriota, en checo), señalemos en primer lugar A. Robertson

A. D. (Londres, Master Musicians, 1945; varias reed.) y O. Šourek y P. Štefan, A. D. (Nueva York, 1941). Pero más recientemente, el conjunto de escritos de J. Clapham constituye una suma de datos y de análisis realmente ejemplar: dos libros, A. D., *Musician and Craftsman* (Londres, 1966) y *Dvořák* (Newton Abbott y Londres, 1979); y numerosos artículos en las revistas *ML*, *MR* y *The Musical Quarterly*, entre ellos *The Evolution of Dvořák Symphony From the New World* (*MQ*, 1958), *Dvořák's Visit to Russia* (*MQ*, 1965), *Dvořák's Musical Directorship in New York* (*ML*, 1967), y *Dvořák's Cello Concerto, A Masterpiece in the Making* (*MR*, 1979).

Casi desconocido en el extranjero, pero muy considerado en su país, Zdeněk Fibich (1850-1900) constituye, después de los dos anteriores, el último eslabón de una trinidad indisociable. Discípulo y ardiente defensor de Smetana, dio lo mejor de sí mismo, como su maestro, en sus grandes óperas (*La novia de Mesina*; *La caída de Arkun*; *Hipodamia*, trilogía melodramática; *Šarka*), pero también son destacables sus cinco sinfonías, sus poemas sinfónicos, sus baladas y sus canciones (Occidente no ha destacado más que su breve *Idilio* para orquesta). Las dos monografías checas, la de J. Bartoš, Z. F. (Praga, 1914) y la de Očadlik, Z. F., *vida y obra* (Praga, 1950) no han sido traducidas y por ello sólo podemos acudir a artículos significativos de diccionarios y enciclopedias al uso (especialmente Paul Nettl, en *MGG*).

Con Leoš Janáček (1854-1928), la música checa, aun permaneciendo más que nunca fiel a sus orígenes, se enriquece con adquisiciones propias del siglo xx. Figura aislada de gran originalidad, este maestro encarna en primer lugar el arte de la región morava, cuya vida popular pone en escena con *Jenůfa*. El tardío éxito de este drama permitirá a este compositor, después de los sesenta años, una vertiginosa eclosión de obras maestras que, desde *Los viajes del señor Brouček* hasta *De la casa de los muertos*, pasando por ese logro singular que es *La zorrilla astuta*, le convertirán en uno de los primeros autores líricos del siglo. Pero ya sus grandes páginas orquestales, sin perjuicio de su obra para piano, instrumental y numerosos coros, evidenciaban un temperamento innovador y una libertad de lenguaje que apenas tienen un nivel equivalente más que en Debussy. El artículo de Jan Raček, *Le compositeur tchécoslovaque L. J.* (*RM*, 1929) y la monografía de Daniel Muller, *L. J.* (París, 1930, reed. en *Les Introuvables*, 1976) fueron las primeras contribuciones francesas al conocimiento del autor de la *Misa Glagolítica*. La bella conferencia pronunciada por Jacques Feschotte en 1959 sobre *Le Théâtre Lyrique de Janáček*, en redacción de P.-G. Langevin, apareció algo condensada en *Scherzo* (números 46 y 47, 1975) con el título «Les Opéras de Janáček». Pero fue Guy Erismann quien escribió la obra que en adelante domina este panorama, *Janáček ou la Passion de la Vérité* (París, Seuil, 1980), con un detallado cuadro cronológico y una buena discografía. De todas formas, las calidades de este libro no impiden las contribuciones inglesas de H. Hollander, *The Music of L. J., its Origin in Folklore* (*MQ*, XLI, 1955), de E. Christolm, *The Operas of L. J.* (Oxford/Nueva York, 1971) o de M. Ewans, *Janáček's Tragic Operas* (Londres, Faber, 1977); ni tampoco la traducción alemana del libro de J. Vogel, *L. J., Leben und Werk*¹⁴ (Kassel, s.f.) o el ensayo de D. Ströbel, *Motiv und Figur in der Kompositionen der Jenůfa-Werkgruppe* (Fribur-

¹⁴ Hay versión en inglés: *Leoš Janáček, A biography*, with a foreword by Sir Charles Mackerras, Orbis Publishing, 1981 (ya publicada en inglés en 1962).

go, 1975). En este idioma encontraremos importantes referencias en el libro de Max Brod, *L. J., Sein Leben und Werk* (Viena, 1925) y en la autobiografía del mismo autor (1961). Entre la abundante literatura checa podemos señalar tan sólo la traducción francesa del opúsculo de Jaroslav Šeda, *L. J.* (Praga, Orbis, 1956)¹⁵.

En el tránsito del siglo alcanza notoriedad una nueva generación de maestros checos que van a constituir el armazón de la vida creativa del nuevo estado. Está formada esencialmente por alumnos de Dvořák que, al ampliar su inspiración sobre todo gracias a la influencia de Mahler, abrierán el camino al sorprendente florecimiento que aún hoy día podemos constatar. Cuatro son los nombres dominantes, aunque por desgracia son casi desconocidos entre nosotros. El mayor, Josef Bohuslav Foerster (1859-1951), que vivió y enseñó en Praga durante mucho tiempo antes de tomar la dirección del Conservatorio de Praga, es tal vez el menos original, pero también el más específicamente bohemio por el compromiso que supo encontrar entre Dvořák y Mahler. Al no estar traducida la monografía checa *J.-B. F., su vida y su obra* (Praga, Orbis, 1949), hay que acudir al *MGG* (artículo de Paul Nettl). De un poderoso romanticismo que recuerda el del primer Strauss, inspirado por la naturaleza (*En los Tatras*) o el destino del hombre (*Del eterno deseo*), Vítězslav Novák (1870-1949), impresionado por su encuentro con Janáček, se estableció en Brno desde finales de siglo, y junto con él «impulsó el auge de la música checa y eslovaca de los siguientes veinte años» (P.-E. Barbier, en *LM*). Además de las enciclopedias (Jaroslav Bužga en *MGG* o G. Černusak en *Grove*), v. el artículo de H. H., Stuckenschmidt, V. N., en *Neue Musik* (Suhkamp, 1951) o, en checo, *Novák y Suk*, de V. Štěpan (Praga, HMUB, 1945).

Indisociable del anterior (la obra que acabamos de citar así parece establecerlo en su título), Josef Suk (1874-1935) es probablemente el temperamento más personal de esta rica escuela; en sus comienzos Dvořák vio en él su continuador (su hija Otília se casó con Suk), pero no tardó en desarrollar un estilo original y grandioso y encontró una vía mahleriana *avant la lettre* en su sinfonía *Asraël*, doloroso treno en memoria de su esposa y de su suegro, muertos en el intervalo de un solo año. A continuación su lenguaje no dejó de profundizar en una dirección modernista e introspectiva. Sus grandes frescos orquestales son la gran aportación de la música checa de su tiempo, lo que no impide que también componga admirables páginas instrumentales (cuartetos de cuerda) y para piano (*Por la vida y por el sueño*). Aparte de las enciclopedias (en especial Jaroslav Bužga en *MGG*) su bibliografía es, por desgracia, exclusivamente checa: además de la obra de V. Štěpan citaremos J. Beřkovec, *J. S.* (Praga, 1956, con una detallada bibliografía). Finalmente, aún menos conocido, Otakar Ostrčil (1879-1935) tuvo una influencia decisiva como director de orquesta al introducir en su país a Mahler y después a Alban Berg (estrenó *Wozzeck* en Praga en 1926). Compuso ocho óperas, entre ellas *La leyenda de Erin* (Praga, 1920), páginas sinfónicas y corales, así como una música de cámara sumamente personal. Aparte de J. Hužga en *MGG* sólo encontraremos la monografía

¹⁵ Los escritos de Janáček son de gran importancia. Están publicados en checo por Artia, y hay una selección en inglés: Leoš Janáček, *Leaves from my life*, edición y traducción de Vilem y Margaret Tausky, Kahn & Averill, Londres, 1982.

checa de J. Bartoš, O. O. (Praga, 1936), así como su correspondencia con Janáček (*ibíd.*, 1938).

Polonia

Lo mismo que los checos, los polacos han dedicado un diccionario a sus compositores: *Slownik muzykow polskich*, 2 vols. (Cracovia, 1964-1967, accesible en la BN). Hay un documento sobre la música polaca anterior a la segunda mitad del siglo XIX: A. Sowinski, *Dictionnaire des musiciens polonais et slaves* (París, 1857, reed., 1971), con innumerables errores. Un trabajo musicológicamente más sólido es el de H. Opienski, *La musique polonaise* (París, 1918, reed., 1929), que publicó como suplemento algunas obras polacas de los siglos XVI y XVII. Más reciente, el libro de L. Erhardt, *La musique en Pologne* (Varsovia, Interpress, 1974) es un vistazo rápido, pero preciso, enriquecido con relaciones discográficas para cada época, y que insiste muy especialmente en la escuela polaca del siglo XX.

Entre Chopin y Szymanowski Polonia dio una serie de compositores cuya fama, con raras excepciones, se limita a su país o como mucho a la Europa del Este. Este es el caso del creador de la ópera nacional polaca, Stanislas Moniuszko (1819-1872), autor de *Halka* (1858) y *La casa encantada* (1865), etapas decisivas de su carrera; de los hermanos Anton y Apollinaire Katsky (el primero, 1817-1889, el segundo, 1825-1879); de Alexandre Zarzycki (1834-1895), del sinfonista Zygmunt Noskowski (1846-1909), alumno de Moniuszko y eminente pedagogo que formó a los principales miembros del grupo «Joven Polonia»; de Julius Zarebski (1854-1885), alumno de Liszt, pianista de prometedor talento que desapareció demasiado pronto. Por el contrario, la fama sonríe a dos virtuosos cuyo talento de creadores le debe mucho a cada uno de sus respectivos instrumentos: el violinista Henryk Wieniawski (1833-1880) y el pianista Ignaz-Jan Paderewski (1860-1941), el primero conocido sólo por su aportación al repertorio del violín, mientras que el segundo (además de su vida política) supo imponerse también con grandes frescos sinfónicos (*Polonia*, 1908) y con cálidas obras instrumentales de un estilo, de todas formas, abiertamente tradicional. Pero todos palidecen ante el más joven Mieczyslaw Karłowicz (1876-1909), genio de primera fila desgraciadamente abatido por accidente de montaña, cuya obra sinfónica y admirables canciones se cuentan entre lo más avanzado de su tiempo. Influido al principio por Debussy y por Richard Strauss, el lenguaje orquestal de Karłowicz llega a ser en sus últimos grandes poemas el directo antecedente del de Alban Berg.

De todos estos nombres sólo los dos más eminentes, Moniuszko y Karłowicz, aparecen representados en la bibliografía occidental: F. Kecki, *Catalogue of musical works of M. Karłowicz and S. Moniuszko* (Varsovia, 1976) y Z. Jachimecki, *S. Moniuszko, polish composer of the XIXth Century* (MQ, 1928). Las escasas páginas dedicadas a Wieniawski por H. Lahee en *Famous violinists* (Londres, 1902) y por A. Moser y H. J. Nösselt en *Geschichte des Violinspiels*, vol. II (Berlín, 1923, reed. Tutzing, 1966-1967) lo presentan más como violinista virtuoso que como compositor polaco. Sobre Karłowicz —uno de los fundadores del grupo «Joven Polonia» en 1905, junto con el sinfonista Ludomir Rozycki (1884-1953), el director de or-

questa Grzegorz Fitelberg (1879-1953) y Karol Szymanowski (v. más adelante) —léase también el ensayo de P.-G. Langevin, *Deux Centenaires inaperçus*, Herman Goetz et M. K., en *Scherzo* (n.º 62, abril de 1977).

A principios del siglo xx Polonia iba a recuperar de repente su relativo retraso y a colocarse entre los primeros países musicales gracias a la personalidad de Karol Szymanowski (1882-1937), cuyo cometido fue semejante al de Janáček en Checoslovaquia e incluso el de Bartók en Hungría. La vida creativa de Szymanowski se sitúa a partes iguales a ambos lados de la primera guerra mundial. Sobre sus comienzos, v. el testimonio de Arthur Rubinstein en *My young days* (Londres, 1973), traducido al francés como *Les jours de ma jeunesse* (París, 1973); el célebre pianista apoyó el grupo «Joven Polonia» desde su fundación. Para el conjunto de la vida y la obra de Szymanowski léase, en inglés, B. M. Maciejewski, *Karol Szymanowski, His Life and Music* (Londres, 1967); este mismo musicólogo publicó la correspondencia entre Szymanowski y Jan Smeterlin, *Correspondance and Essays* (Londres, 1969).

André LISCHKÉ

(con la colaboración de Paul-Gilbert LANGEVIN)

V. EL NORTE DE EUROPA

Finlandia y Escandinavia

Perspectiva

Estos países alimentaron durante siglos la inspiración de los artistas a través de sus leyendas y tesoros folclóricos. Sus formas musicales hubieron de cristalizar durante mucho tiempo alrededor del canto coral, de la canción y de la música de cámara.

Fue necesario esperar al siglo xix, al nacimiento de los movimientos románticos y al desarrollo de las «escuelas nacionales» un poco por toda Europa, para que pudieran desarrollarse personalidades importantes alrededor de características comunes de estos países, aparte disparidades de cultura. La música de un Grieg en Noruega, o la de un Berwald en Suecia, conservan un especialísimo sabor, mientras que las de Nielsen en Dinamarca o Sibelius en Finlandia provienen de personalidades originales que aportaron un nuevo fermento a la música mundial.

Entre las obras generales dedicadas a estos países, consúltese: E. d'Harcourt, *La musique actuelle dans les Etats scandinaves* (París, 1910); P. Viardot, *La musique en Scandinavie* (París, 1908, «informe oficial de la misión artística de 1907»); Bo Wallner, *Music of our time in Scandinavia* (Estocolmo, Londres, 1971); J. H. Yoell, *The Nordic sound* (Boston, 1974); John Horton, *Scandinavian music, A short history* (Westport, Conn., Estados Unidos, Greenwood Press, 1975); obra clara y concisa, indispensable para el conocimiento de la evolución de la música a través de la historia de los países nórdicos.

Finalmente, las enciclopedias —MGG, *New Grove* o *Larousse de la musique*—

contienen numerosos artículos, en especial destacables los dedicados a compositores poco tratados entre nosotros.

Finlandia

A modo de introducción a la música de este país, léanse: Timo Mäkinen y Seppo Nummi, *Musica Finnica* (Helsinki, Otava, 1965); Tauno Karila, *Composers of Finland* (Helsinki, Soumen Säveltäjät, 1961); Richard Denby, *The music of Finland* (Londres, H. Evelyn, 1968); Paavo Helisto, *Music in Finland* (Finnish-American Cultural Institute, 1980).

La originalidad de la música finlandesa es imagen del pueblo finés, ramificación de la rama fino-ugra separada del mundo eslavo y escandinavo. La vida musical de este país, que conservó tradiciones ancestrales a pesar de sus largos años de unión con Suecia y más tarde con Rusia, no cobró auténtico auge hasta el tránsito al siglo XIX. Los primeros compositores de fama fueron Erik Tulindberg (1761-1814), Henrik Crusell (1775-1830) y Frederik Pacius (1809-1891), que compuso la primera ópera finlandesa.

Un momento decisivo fue la fundación por Martin Wegelius, en 1882, de un Instituto de Música en Helsinki (hoy Academia Sibelius), y la fundación por parte de Robert Kajanus (1856-1933) de un conjunto orquestal que se convertiría en la Orquesta de Helsinki. Kajanus, pionero del desarrollo musical por su actividad como compositor y director de orquesta, ejerció cierta influencia en el joven Sibelius.

Surgida en primer lugar del terruño, la obra de Jan Sibelius (1865-1957) llegó a alcanzar una perfección y una originalidad que le aseguró un lugar preponderante en la música mundial. Hay una rica bibliografía que permite acercarse a su universo: Cecil Gray, *Sibelius* (Londres, OUP, 1931); Cecil Gray, *Sibelius, the Symphonies* (Londres, OUP, 1935); Bengt von Torne, *Sibelius, a close up* (Londres, Faber & Faber, 1937); Gerald Abraham, *Sibelius, a Symposium* (Londres, GA, 1947); Nils-Eric Ringbom, *Jean Sibelius* (Univ. of Oklahoma Press, 1954); Nils-Eric Ringbom, *Analyse des oeuvres de J. Sibelius* (Helsinki, Työväen Kirjapaino, 1955); Simon Parmet, *The Symphonies of Sibelius* (Londres, Cassell, 1959); Ernst Tanzberger, *Jean Sibelius, eine Monographie* (Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1962); Simon Vestdijk, *De Sinfonieën van Jean Sibelius* (Amsterdam, De bezige bij, 1962); Robert Simpson, *Sibelius & Nielsen* (Londres, BBC, 1965); Marc Vignal, *Jean Sibelius* (París, Seghers, 1965), excelente estudio destinado al público francés; Robert Layton, *Sibelius* (Londres, 1978); Erik Tawaststjerna, *Jean Sibelius*, t. I (Londres, Faber & Faber, 1976), primera parte de una obra básica en curso de realización. El autor ha utilizado por vez primera el diario íntimo y la correspondencia del compositor; Pierre Vidal, *Jean Sibelius, discographie critique* (revista *Harmonie-Opéra*, n.º 16, París, enero de 1982); Harry Halbrech, *Sibelius: the Symphonies; the Symphonic Poems* (Londres, BBC Music Guides).

Los tres principales contemporáneos de Sibelius fueron Selim Palmgren (1878-1951), alumno de Busoni, excelente pianista y compositor; Toivo Kuula (1883-1918), formado en el impresionismo francés, chantre de la Ostrobothnie, como el sinfonista Leevi Madetoja (1887-1947).

Véase Tuoni Elmgren, *Toivo Kuula* (Helsinki, WSOY).

Después de la primera guerra y con la llegada de la independencia, Finlandia se abrió a las variadas tendencias de la música contemporánea, como demuestran la obra de Väinö Raitio (1891-1945), de Yrjö Kilpinen (1892-1959) o de Aarre Merikanto (1893-1958). Este último abrió vías nuevas mediante la adopción de posiciones radicales. Más cercanos a nosotros están Joonas Kokkonen (nacido en 1921), que se impuso como sinfonista desde principios de los 60, y Erik Bergman (nacido en 1911), poderoso expresionista; ambos sobresalen entre los compositores de su país.

V. Elina Karjalainen, *Joonas Kokkonen* (Helsinki, WSOY).

Dinamarca

Obras generales: *La vie musicale au Danemark*, publicado por la Comisión permanente de Exposiciones en la Casa de Dinamarca de París (Copenhague, 1962); Vagn Kappel, *Contemporary Danish composers* (Copenhague, Det Danske Selskab, 1967); Kai Aage Bruun, *Dansk musiks historie fra Holberg tiden til Carl Nielsen* (Copenhague, Vinten, 1969).

El período clásico danés se extiende desde 1786, año de la introducción de la ópera, hasta 1840. Los compositores más importantes son Friedrich Kuhlau (1786-1832), que estuvo vinculado a Beethoven y del que se guarda memoria por su contribución a la enseñanza del piano y al repertorio de la flauta, y Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774-1842), que armonizó baladas antiguas y fue muy estimado por sus obras de carácter religioso.

Los románticos se acercaron a la Antigüedad y a la Edad Media. Johann P. E. Hartmann (1805-1900) compuso una obra plena en poderosas visiones nórdicas. Niels W. Gade (1817-1890), director de la Asociación de Música de Copenhague y director del Conservatorio real de Música, fue el árbitro del buen gusto en la música danesa. Recibió la influencia de Mendelssohn y compuso numerosas obras sinfónicas y de cámara, así como páginas corales (*Elverskud*). Consúltese: V. Bitsch, *J. P. E. Hartmann* (Hellerup, 1955); Charles Kjerull, *Niels W. Gade* (Copenhague, Gyldendal, 1932).

Aún habría que citar otros compositores románticos: Peter Heise (1830-1879), P. E. Lange-Müller (1850-1926) y Hans Christian Lumbye (1810-1874), compositor de música ligera y fundador del célebre parque de atracciones de Copenhague, el «Tivoli».

Lo mismo que su estricto contemporáneo Jan Sibelius en Finlandia, Carl Nielsen (1865-1931) es uno de los grandes nombres de la música nórdica. Si su música incluye rasgos dominantes del temperamento danés, refleja al mismo tiempo, sobre todo en las obras sinfónicas, conflictos de alcance universal. Léase en primer lugar: Carl Nielsen, *My childhood* (Copenhague, Wilhelm Hansen) y *Living Music* (*ibíd.*), dos obritas que contienen recuerdos inapreciables de infancia, mucha poesía y puntos de vista del compositor sobre la música.

Aunque el catálogo *Carl Nielsen Kompositioner* fue establecido por Dan Fog (Copenhague, 1965), los estudios específicos han aparecido sobre todo en inglés:

Robert Simpson, *Carl Nielsen, Symphonist* (Londres, 1952, 1979 y 1986, Kahn & Averill), obra básica debida a un eminente especialista en música nórdica; Jürgen Balzer y cols., *Carl Nielsen, centenary essays* (Copenhague, Nyt Nordisk Forlag, 1965); Johannes Fabricius, *Carl Nielsen, A Pictorial Biography* (Copenhague, 1965); Robert Simpson, *Sibelius and Nielsen* (Londres, BBC, 1965); Claus Fabricius-Bjerre, *Carl Nielsen, a discography* (Copenhague, Nationaldiskoteket, 1968, con posteriores puestas al día).

En francés sólo es posible encontrar dos ensayos hasta el momento: Pierre Vidal, *Le centenaire de Carl Nielsen* (en *Musica*, n.º 140, París, noviembre de 1965); Paul-Gilbert Langevin, *Carl Nielsen, musicien de la vie* (en *Musiciens d'Europe*).

Carl Nielsen comenzó una tradición danesa que fue seguida por compositores que no dejaron de acoger influencias extranjeras. Entre los que fueron eclipsados por su fama, podemos citar a Rued Langgaard (1893-1952), de extremado estilo postromántico, y a los que pueden ser considerados sus herederos, Thomas Laub (1852-1927), Otto Mortensen (1907) y Knud Jeppesen (1892-1974).

Knudage Riisager (1897-1974), Jørgen Bentzon * (1897-1951), Finn Høffding (1899) y Jørgen Jersild (1913) se volvieron hacia el exterior, hacia Francia, Stravinski o Hindemith. El sinfonista danés más importante después de Nielsen es Vagn Holmboe (1909), que se acerca al espíritu de Sibelius y a la técnica de la metamorfosis. Léase: Robert Layton, *Vagn Holmboe and the later Scandinavians* (en *The Symphony*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967)¹⁶; Paul Rapoport, *Vagn Holmboe, a catalogue of his music* (Copenhague, Wilhelm Hansen, 1979).

Entre la generación de Holmboe hay que mencionar también a Hermann D. Koppel (1908), excelente pianista, autor de una obra abundante, y a Svend-Erik Tarp (1908), de ligero y entretenido estilo. Niels-Viggo Bentzon (1919), de excepcional fecundidad, se ha preocupado también por la técnica de la metamorfosis, mientras que el sinfonista Svend Schultz (1913) recibió la influencia de Shostakovich. Per Nørgaard (1932), que se forjó un lenguaje poderoso y original, se ha afirmado como una personalidad excepcional.

Suecia

Obras generales: *La música en Suecia* (Estocolmo, Musikverey, 1963; *El rostro musical de Suecia* (Estocolmo, Musikverey, 1974); Claes M. Chattingius, *La música sueca moderna* (Estocolmo, Instituto Sueco, 1965); Bo Wallner, *La música en Suecia* (Estocolmo, 1951).

En el siglo XIX apareció el primer compositor de genio de la historia de este país: el sinfonista Franz Berwald (1796-1868), que no fue apreciado realmente hasta el siglo XX. Léase, esencialmente: Robert Layton, *Franz Berwald. A critical Study of the 19th Century swedish Composer* (Londres, Anthony Blond, 1959), I. Andersson, *Franz Berwald, Mimmesteckning* (Estocolmo, 1970).

¹⁶ Hay versión española: Taurus, Iniciación a la música, vol. II de los dedicados a la sinfonía, n.º 5 de dicha colección, Madrid, 1983.

* ø: Letra danesa que suena como la e francesa (*eu*).

El período transitorio entre el Romanticismo y la época moderna fue el del desarrollo del arte de determinadas personalidades de gran atractivo: Wilhelm Stenhammar (1871-1927), autor de cuartetos y de sinfonías donde el molde beethoveniano se enriquece con la influencia de Bruckner; Hugo Alfvén (1872-1960), también reputado sinfonista; Emil Sjögren (1853-1918), organista y autor instrumental; Harald Lie, refinado autor de canciones; con Wilhelm Peterson-Berger (1867-1942), Ture Rangström (1884-1947) y sobre todo Kurt Atterberg (1887-1974), la sinfonía sueca se unió al mundo de nuestro siglo.

V. Hilding Rosenberg, *Wilhelm Stenhammar, Musikmänniskor* (Upsala, M. Pergament, 1943); Lennart Hedwall, *Hugo Alfvén-en Svensk tonsättares liv och verk* (Estocolmo, Norstedt, 1973).

La música contemporánea ha estado dominada durante mucho tiempo por importantes personalidades: Hilding Rosenberg (1892), cuya escritura va del neoclasicismo a la dodecafonía; Gösta Nystroem (1890-1966), visionario influido por Francia, inspirado por el mar y la naturaleza; y el expresionista Moses Pergament (1893-1977).

V. Moses Pergament, *Hilding Rosenberg, a giant of modern Swedish music* (Estocolmo, 1956); L. Sabaneiev, *Gösta Nystroem, A new Swedish composer* (1928); P. L. K. Christensen, *The orchestral works of Gösta Nystroem* (Washington, 1961); Hilding Rosenberg, *En bok till Hilding Rosenberg* (Estocolmo, Kungl. Musikaliska Akademien, 1977).

Gracias a la riqueza de la vida musical del país y a la importancia de sus medios de difusión, la creación musical se ha visto muy estimulada durante el siglo xx y se han conocido múltiples tendencias. Lar Erik Larsson (1908), Dag Wren (1905) y Erland von Koch (1910) adoptaron un estilo neoclásico. Algunos alumnos de Rosenberg se volvieron hacia Schönberg, Webern y las nuevas tendencias europeas: Karl-Birger Blomdahl (1916-1968), Sven-Erik Bäck (1919), Ingvar Lidholm (1921). Allan Pettersson (1911-1980) fue una emotiva figura solitaria y un sinfonista cuyo aliento le sitúa en un altísimo nivel. Dos autodidactas ocupan una posición de vanguardia por la audacia de sus creaciones: Bengt Hambraeus (1928) y Bo Nilsson (1931). Léase: R. K. Inglefield, *Karl-Birger Blomdahl* (1972).

Noruega

En primer lugar, consúltese: *La Norvège d'aujourd'hui* (París, L'Age nouveau, octubre/noviembre de 1953); B. Qvamme, *Norwegian Music and Composers* (Londres, 1949); Kristian Lange y Arne Ostvedt, *Norwegian Music, A brief Survey* (Londres, D. Dobson, 1958); J. Dorfmueller, *Studien zur norwegischen Klaviermusik der ersten Hälfte des xx. Jahrhunderts* (Kassel, 1969); Nils Grinde, *Norsk Musikhistorie* (Oslo/Bergen/Tromsø, Universitetsforlaget, 1981).

Debido al retraso del desarrollo de la infraestructura musical del país, la música culta no se dio en Noruega hasta comienzos del siglo xix, tras el regreso a la independencia. El primer artista noruego con renombre internacional fue el violinista virtuoso Ole Bull (1810-1880). Pudo afirmarse un lenguaje característico antes de Grieg gracias a músicos como Rikaard Nordraak (1842-1866) y Halfdan Kjerulf

(1815-1863), que obtuvieron la sustancia de su música a partir del canto popular y la danza.

Johan Svendsen (1840-1911) elaboró un estilo sinfónico noruego y fue bien acogido en Alemania, donde obtuvo la estima de Liszt y Wagner, y también en Dinamarca, donde ejerció como director de orquesta, pero no fue estimado en su propio país como merecía. Edvard Haregup Grieg (1843-1907), formado en Leipzig, fue un ardiente nacionalista y aseguró la fama de Noruega en el mundo entero. Encaró la posibilidad de crear la ópera noruega, pero su música dramática se limitó finalmente a músicas de escena, mientras que dio lo mejor de sí mismo en la canción, la miniatura pianística y la romanza sin palabras.

Consúltese: Closson, *Grieg et les musiciens scandinaves* (París, 1892); Paul de Stoecklin, *Edvard Grieg* (París, 1926); Yvonne Rokseth, *Edvard Grieg* (París, 1933); Gerald Abraham, *Grieg, a symposium* (Londres, 1948); David Monrad-Johansen, *Edvard Grieg* (Oslo, Gyldendal, 1956); John Horton, *Edvard Grieg* (Londres, J. M. Dent & Sons, 1974); Finn Benestad y Dag Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg - Mennesker og Kunstneren* (Oslo, Aschehoug, 1980).

Johan Halvorsen (1864-1935), violinista, buen orquestador, ayudó a Grieg en sus investigaciones folclóricas; Christian Sinding (1856-1924) dominó la vida musical después de la desaparición de Grieg. En Oslo se creó una orquesta filarmónica a finales de la Primera Guerra Mundial, pero hasta 1959 no empezó la capital a dar representaciones permanentes de ópera.

Representante del legado Schoenbergiano, Fartein Valen (1887-1952) fue uno de los espíritus más universales y el mayor compositor contemporáneo de su país. Véase: B. Kortsen, *Fartein Valen* (Oslo, Life and Music, 1965).

La vida musical noruega se encuentra hoy día vuelta por completo hacia el mundo exterior. No podemos concluir esta breve evocación de los principales compositores sin nombrar a Ludwig Irgens Jensen (1894-1969), David Monrad-Johansen (1894), Bjarne Brustad (1895), Harald Saeverud (1897), Klaus Egge (1906) y Geir Tveitt (1908).

Islandia

Tierra de sagas, guardiana de sus tradiciones, cantos populares y música eclesiástica, Islandia, cuya naturaleza se encuentra siempre en perpétuo devenir, posee una sorprendente vida musical, a pesar de su escasa población (220.000 habitantes).

Los compositores del siglo XIX fueron Petur Guðjónsen* (1812-1877); Jonas Helgason (1839-1903), organistas ambos; Sveinbjorn Sveinbjornsson (1847-1927), autor del himno nacional; y Sigfur Einarsson (1877-1939), autor de canciones y crítico.

Una figura importante del siglo XX fue Paul Isólfsson (1893-1974), organista en la catedral de Reykjavik, director de coro, compositor, director del Conservatorio de Música fundado en 1930. Sigurdur Thorðarson (1895-1968) compuso la primera ópera islandesa; Jon Leifs (1899-1968), investigador, compositor original, ocupó una posición importante en la organización de la vida musical del país.

* *đ* o *ð* corresponde al *th* suave en inglés.

Recordemos también los nombres de Hallgrímur Helgason (1914), Jón Thórarinsson (1927) y Jón Nordal (1926).

Bibliografía: Jon Leifss, *Island Künstlerischanregung - Bekenntnisse eines nordischen musikers* (Reykjavik, Islandia Edition, 1951); A. Burt, *Iceland 20th century composers* (Fairfax, Virginia, en preparación); Pierre Vidal, *Carnet de route en Islande* (en *Musica*, n.º 141, diciembre de 1965, París).

Pierre VIDAL

La renovación inglesa

La vida musical y los pioneros

A comienzos del siglo XIX conoce la música inglesa su período acaso más pobre. El único compositor de cierta importancia en ese momento es el irlandés John Field (1782-1837), «inventor» del Nocturno y, en consecuencia, precursor de Chopin.

Léase: D. Branson, *J. F. and Chopin* (Londres, 1972); P. Piggott, *The Life and Music of J. F.* (Londres, 1973).

Paradójicamente, la vida musical es entonces muy intensa, aunque animada por extranjeros sobresalientes como Clementi, Spohr, Weber o Mendelssohn. Carente de creadores, Inglaterra construye las poderosas estructuras que preparan el porvenir: la Philharmonic Society (1813), que llegará a encargar la *Novena Sinfonía* de Beethoven; la Opera del Covent Garden, donde Weber irá a dirigir su *Oberon* —un encargo— en 1826, algunos meses antes de su muerte; más tarde, el Royal College of Music, cuyo primer director fue Sir George Grove (1820-1900); e incluso los conciertos populares, que en 1895 se convertirían en los famosos «Proms» de Henry (más tarde Sir H.) Wood. Sobre este período de preparación, léanse en la importante obra de Jacques Michon *La musique anglaise* (París, A. Colin, 1970), que citaremos a menudo, «Les conditions de la vie musicale», pp. 222-228, y «Les cadres de la vie musicale», pp. 241-250. Encontraremos en este mismo volumen (sintetizado a continuación en *JM*), y también en el *LM*, una amplia bibliografía sobre el conjunto de la música inglesa y sobre los principales compositores.

La «renovación» se esboza tímidamente con los precursores Sir William Sterndale Bennett (1816-1875), (l. el artículo «W. S. B.», de Robert Schumann, en su *Neue Zeitschrift*, 1837) o los dos Barnett: el tío, John B. (1802-1890), autor lírico importante, y el sobrino, John Francis B. (1837-1916), cuyas amplias partituras corales denotan la influencia de Mendelssohn, pero que tuvo sobre todo el mérito de ofrecer en 1883 la primera reconstrucción de la *Sinfonía en Mi* —otra «inconclusa»— de Schubert. Escribió un volumen de *Musical Reminiscences and Impressions* (Londres, 1906).

Después de los precursores vienen los pioneros, especialmente Sir Hubert Parry (1848-1918), cuyo oratorio *Prometheus Unbound*, estrenado en el Three Choirs Festival (1880), fue considerado un «primer paso en el desarrollo moderno de la música coral inglesa» por otro pionero, Sir Charles Villiers Stanford (1852-1924). Sobre estos dos compositores, autores de numerosas obras instrumentales, pero

más originales en el campo vocal (el oratorio en Parry; la ópera en Stanford y una bella cosecha de canciones en ambos), léase, por una parte, C. L. Graves, *H. P.* (2 vols., Londres, 1926) y por otra H. Plunket Greene, *C. V. S.* (Londres, 1935).

Pese a sus esfuerzos por imponerse como compositor «serio» (*Irish Symphony*, 1866), Sir Arthur Sullivan (1842-1900) es sobre todo autor, con su libretista W. S. Gilbert, de operetas específicamente británicas (*The Mikado*, *HMS Pinafore*, etc.) cuyo éxito no se ha agotado aún. V. R. Allen y G. R. O'Luhy, *Sir A. S., Composer and Personage* (Nueva York, 1975).

Las grandes figuras

Sir Edward Elgar (1857-1934), el más célebre de los músicos ingleses de su tiempo, no es sin embargo conocido en el continente más que por sus *Variaciones Enigma*, sus conciertos, defendidos por Kreisler y Menuhin por una parte, y Casals por otra, y por su emotivo oratorio *The Dream of Gerontius*. L. D. McYeagh, *E. E., His Life and Music* (Londres, 1955); Ian Parrot, *Elgar*, Londres, Dent, 1971; y Y. Menuhin, *Sir. E. E., My musical Grandfather* (Londres, 1976).

Frederick Delius (1862-1934) es el «impresionista» de la música inglesa; a pesar de sus afinidades con Francia, donde vivió y donde murió, no se le interpreta a menudo allí. Tampoco lo sería mucho en la propia Inglaterra sin la incansable actividad del más célebre de los directores ingleses, Sir Thomas Beecham. Entre sus obras cabe citar *A Mas of Life, Paris: a Song of a great City* y *Sea Drift*. A las bibliografías de *JM* y del *LM* es preciso añadir Beecham, *F. D.* (Londres, 1958).

Nacido un año después, Sir Arthur Somervell (1863-1937) —y no «Somerwell» como escribe erróneamente *JM*—, compositor que podría parecer menor si no fuera por sus maravillosas canciones, inaugura la amplia serie de alumnos de Stanford o de Parry —a menudo de ambos— y la de músicos inspirados por el grande y enigmático poeta A. E. Housman (ciclo *A Shropshire Lad*). Léase *JM* y *NG*.

On Wenlock Edge y *Along the Field* son títulos de ciclos «housmanianos» de Ralph Vaughan Williams (1872-1958), indudablemente el mayor sinfonista de Inglaterra (nueve sinfonías). Alumno de Stanford y de Parry, estudió también orquestación con Ravel en 1907-1908. Su considerable obra —por calidad y por cantidad— es además muy típicamente inglesa —en especial en sus óperas *Hugh the Drover* y *Sir John in Love*, o su *Tallis Fantasia*—. Sobre esta figura esencial, v. la media docena de obras específicas reseñadas en *JM*, así como en *LM*. Una monografía sucinta de calidad es la de James Day, *V. W.* (Londres, The Master Musicians, Dent, 1961).

Otro alumno de Stanford, Gustav Holst (1874-1934) es más conocido por su gran poema sinfónico *Los Planetas* que por todo el resto de su obra, lo que es una enorme injusticia si pensamos en la audacia y en la austera belleza de *Egdon Heath* o de *The Hymn of Jesus*. De entre su bibliografía (*JM* y *LM*) destaca Imogen Holst, *The Music of G. H. y Holst* (Londres, 1951). I. H. es la más ardiente protagonista de la música de su padre.

Citemos aún dos figuras especialmente importantes entre los discípulos de Stanford;

John Ireland (1879-1962), un verdadero «clásico» según *JM*, autor de una riquí-

sima obra instrumental (sobre todo pianística), pero también de una abundante producción vocal, donde aparece, por supuesto, el inevitable Housman. Léase M. V. Searle, *J. I.: the Man and his Music* (Tunbridge Wells, 1979).

Frank Bridge (1879-1941) comienza con obras tonales, correctas pero nada revolucionarias; más tarde, con el trauma de la Primera Guerra Mundial —intensamente vivido por él— se introduce en campos inexplorados hasta entonces (al menos en Inglaterra), donde roza al atonalismo, y todo ello sin la menor ostentación de vanguardismo, mediante el cultivo de su género predilecto, la música de cámara. Gracias en parte a los esfuerzos de su célebre discípulo Britten, F. B. empezó a recuperar el lugar que le correspondía. Léase P. Pirir, *F. B.* (Londres, 1971); A. Payne y L. Foreman, *F. B.* (Londres, 1976).

El período de entreguerras

Graham Peel (1877-1937) es conocido sobre todo como «housmaniano». Hay otros dos músicos, que han acudido a la misma fuente, que conocen cierta popularidad por el resto de su obra: A. J. Moeran (1894-1950), que se inspiró en los folclores de Irlanda y de Norfolk (léase *JM* y *NG*); y George Butterworth (1885-1916) que, muerto en la guerra, no pudo llevar a cabo lo que prometía su talento (*JM* y *NG*). Citemos aún, con las mismas referencias bibliográficas, Gerald Finzi (1901-1956); Edmund Rubbra (1901); y los compositores-directores de orquesta Sir Hamilton Harty (1879-1941) y Sir Eugen Goossens (1893-1962). Léase D. Greer, *H. H., His Life and his music* (Belfast, 1979) y, sobre las orquestas y sus directores, Bernard Shore, *The Orchestra speaks* (Londres, circa 1935).

Sir Arnold Bax (1883-1963), autor de siete sinfonías y de poemas sinfónicos (entre ellos *Tintagel* sigue siendo el más famoso), para los que se inspiró en temas gaélicos, ejerció funciones de «Master of the King's —más tarde Queen's— Music». Léase D. J. Wilson, *The Orchestral Development of A. B.* (tesis, Bangor, Univ. de Gales, 1975).

Sucesor de Bax en las mismas funciones, Sir Arthur Bliss (1891-1975) dejó una obra abundante y diversa, desde el oratorio hasta la cantata (*The Enchantress* fue compuesta para la gran Kathleen Ferrier y estrenada por ella), pasando por la música de películas. Léase L. Foreman, ed., *A. B., A Catalogue and Critical Survey* (Londres, 1979).

Sir William Walton (1903-1983), además de una importante producción orquestal (cuatro sinfonías, partita), dejó una gran cantidad de obras vocales, que van desde el auténtico humor de *Façade*, sobre un texto hablado de Edith Sitwell (1922) —humor que reencontrará al final de su carrera en *The Bear*, «extravaganza» basada en Chejov— hasta el trágico poder del oratorio *Belshazzar's Feast*, sobre un texto de Osbert Sitwell (los Sitwell, dos hermanos y una hermana, forman una especie de «Cocteau inglés» en tres personas). Léase F. Howes, *The Music of W. W.* (Oxford, OUP, 1965).

Sacheverell, el tercero de los Sitwell, fue autor del texto de la obra más famosa de Constant Lambert (1905-1951), *The Rio Grande*, sorprendente síntesis de *Las bodas* de Stravinski y del jazz de los años 30 (1929), que no debe hacernos olvidar las demás obras de este compositor, director de orquesta y polemista. Léase su

recopilación de ensayos *Music Ho. A Study of Music in Decline* (Londres, 1934; recientemente reed.).

Veamos ahora algunos «marginales» de interés.

Cyril Scott (1879-1970), muy célebre en tiempos y denominado el «Debussy inglés» tiene aún admiradores fieles. Léase C. Scott, *Music: its Secret Influence throughout the Ages* (Londres, reed., 1976).

Havergal Brian (1876-1972), autor de 32 sinfonías, desde el formato más grande hasta el más pequeño, desgraciadamente poco interpretadas, aunque algunos le consideran el «Mahler inglés». Véase Robert Simpson, *The Phenomenon of H. B.*, en *Musicalia*, 1/2 (Génova, 1970).

Lord Berners (1883-1950), diplomático, mecenas, excéntrico, pero compositor «de una pieza», compuso una música afín a la de Satie o la de Poulenc. Léase Berners, *A Distant Prospect* (Londres, 1945). Aparece bajo los rasgos de «Lord Merlin» en la deliciosa novela de Nancy Mitford *The Pursuit of Love* (Londres, 1945, y reed.).

Bernard Van Dieren (1887-1937), de origen holandés, es el más «oculto» de los músicos británicos, por no haber nunca ocasión de escuchar sus obras, que sin embargo se considera que influyeron en gran número de compositores contemporáneos. Léase Van Dieren, *Down among the Dead Men* (Londres, 1935).

Ivor Gurney (1890-1937): de nuevo un alumno de Stanford y Parry. Fue un autor de canciones especialmente inspirado (basado, entre otros, en Housman, no faltaría más), vivió y murió más o menos como los héroes de Housman: gaseado en la guerra del 14, murió en un hospital psiquiátrico. Léase M. Hurd, *The Ordeal of I. G.* (Oxford, 1978).

Otro destino trágico fue el de Philip Heseltine (1894-1930), que puso fin a su vida después de varios años de producción brillante: como compositor (seudónimo: Peter Warlock), cuyas obras más conocidas son la *Capriol Suite* y *The Curlew*; como musicólogo, con su auténtico nombre. Léase: P. Heseltine y Cecil Gray, *Carlo Gesualdo, Musician and Murderer* (Londres, 1926; reed., 1971); Cecil Gray, *Peter Warlock, a Memoir of Philip Heseltine* (Londres, 1934); E. J. Moeran (*P. W.*) (*P. H.*), *a Miniature Essay in English & French* (Londres, 1926).

Finalmente, Rutland Boughton (1878-1960), que podría ser colocado junto a Britten como compositor de óperas (su obra más conocida sería *The Immortal Hour*) si no fuera por su permanente fracaso (en especial su efímero Festival de Glastonbury), debido al parecer a su militancia en el partido comunista. Léase M. Hurd, *Immortal Hour, The Life and Period of R. B.* (Londres, 1962) y E. W. White, *The Rise of English Opera* (Londres, 1951).

Los clásicos contemporáneos

Abandonamos estos «márgenes» para llegar al «centro» con algunos «clásicos».

Sir Lennox Berkeley (1903), parisiense durante mucho tiempo, discípulo y amigo de Nadia Boulanger, estuvo en estrecho contacto con el Grupo de los Seis y con Henri Sauguet. Junto a una obra orquestal e instrumental importante (dos sinfonías, concierto para violín, etc.) citaremos sus *Four Poems of St. Teresa of Avila*, de los que Kathleen Ferrier dio en 1951 una memorable «première» parisiense.

Léase P. Dickinson, *The Music of L. B.* (MT, CIV, 1963) y *B.'s music To-day* (MT, CIX, 1968).

Alan Rawsthorne (1905-1971), cuya producción es sobre todo orquestal e instrumental, es «uno de los representantes más auténticos y más valerosos de la renovación de la música inglesa» (JM). Léase W. Mellers, *A. R. and the Baroque*, en *Studies in contemp. Music*, 171 (Londres, 1945).

Sir Michael Tippett (1905), compositor esencialmente lírico y dramático, conoció su primer gran éxito con el oratorio *A Child of our Time* (1944); siguieron las óperas *A Midsummer Marriage*, *King Priam* y *The Knot Garden*. Léase Ian Kemp, ed., *M. T. A Symposium on his Sixtieth Birthday* (Londres, 1965).

Y el más célebre de todos, Benjamin Britten (1913-1976), elevado a la dignidad de Lord en 1976, pocos meses antes de su muerte. Su abundante bibliografía está parcialmente registrada por JM (las obras más antiguas) y por el LM (para las obras más recientes). El *Catálogo* apareció en Londres en 1973.

A la siguiente generación pertenecen Malcolm Arnold (1927); Alun Hoddinott o el franco-británico Philip Cannon (ambos nacidos en 1929), tratados por JM.

Finalmente hay cuatro nombres que, además de su importancia como compositores (en especial el primero), destacan como los principales iniciadores de la música inglesa más joven (en este sentido tendrán su lugar en un capítulo posterior). Son: Roberto Gerhard (1896-1970), español nacionalizado inglés cuya estatura es comparable a la de Bartók y que sin embargo es poco conocido en países como Francia (ballet *Don Quijote*, *Concerto para orquesta*, cuatro *sinfonías*, cantata *La Peste*, según Camus —v. la breve Scheda per R. G., en *Musicalia*, V/1, Génova, 1970); a continuación, dos mujeres compositoras, Priaux Rainier (1903) y sobre todo Elizabeth Luytens (1906) que son, con Humphrey Searle (1915), discípulo de Webern y especialista en Liszt, los introductores en Inglaterra de las técnicas serial y aleatoria.

Pierre BALASCHEFF

VI. LA MÚSICA AMERICANA

Estados Unidos

Prefacio

Mientras que la literatura americana experimenta desde comienzos del siglo XIX un rápido despertar, con autores originales como Poe, Hawthorne o Melville, la producción musical de los Estados Unidos sólo se separa lentamente de la influencia europea y sobre todo inglesa. Además, ya sabemos que el Reino Unido, durante la era romántica, sufría por su parte la «travesía del desierto». Pero, curiosamente, el puritanismo, que durante tanto tiempo había esterilizado la música inglesa, debía a la larga fertilizar la americana: fue primero gracias a la rama germano-bohemia, la cofradía de los Hermanos Moravos, establecida en Bethlehem (Pensilvania) en 1843, fecha en la que se fundaba también la primera orquesta sinfónica y la primera asociación musical del país. Otro impulso provino del *Bay Psalm Book*, recopilación de salmos y cánticos ya americanos, publicado algunas décadas antes: a la

larga, estos cantos religiosos inspirarían a Charles Ives y, más tarde, a compositores como Virgil Thomson y Roy Harris.

Paralelamente se dibuja otra corriente, que sin embargo proviene de la misma fuente: los negros, aún esclavos, se hacen con estos cánticos, les imprimen su propio sentido del ritmo y los transforman en *spirituals* o en *gospel songs*. Otra fuente de inspiración se encuentra en los cantos y melismas de los indígenas propiamente dichos: los indios («pieles rojas»). Detalle curioso: uno de los primeros en inspirarse en este doble folclore, negro e indio, fue, en 1893, un checo, director del Conservatorio de Nueva York, Antonín Dvořák. Al mismo tiempo otro folclore se creaba entre la población blanca: baladas generalmente tomadas de Inglaterra, pero transformadas «a la americana», cantos de las guerras de la Independencia y de Secesión, de piratas, de cow-boys, e incluso —en el momento de la prohibición— de *bootleggers*, inapreciablemente recopilados y admirablemente interpretados por el gran cantante Burl Ives.

Este crisol donde se funden tantos elementos para forjar lo que un día será la verdadera música americana ha sido objeto de numerosos estudios. Sobre los Hermanos Moravos, los spirituals y los *Gospel Songs*, el *New Grove* contiene artículos de gran interés. Además, pueden leerse: D. M. Mac Corckle, *Moravian Music in Salem* (tesis, Indiana Univ., 1958); J. Lovell Jr., *Black Song. Sword and Flame* (Nueva York, 1972); y los numerosos *Burl Ives Song-Books*.

Para las obras de conjunto hay que recomendar especialmente *La musique américaine* de A. Gauthier («Que sais-je?», París, 1962, y reeds.), auténtica proeza en que el autor consigue dar lo esencial en sólo 120 pp., con detalles y sin caer nunca en la aridez. Otros estudios más desarrollados, pero no necesariamente más ricos, son *Musique de l'Amérique*, de G. Chase, en traducción francesa (París, 1955) y *A Short History of Music in America*, de J. T. Howard y G. K. Bellows (Nueva York, 1955, 2/1967); una importante obra inglesa: Wilfrid Mellers, *Music in a New Found Land* (Londres, 1964); finalmente, A. C. Edwards y W. T. Marrocco, *Music in the United States* (Iowa, Dubuque, 1968).

El despertar

Mencionemos en primer lugar dos ancestros de la música americana: Francis Hopkinson (1737-1791), autor de una encantadora recopilación de canciones; y William Billings (1746-1800), cuyos *Aires fugados* conocieron gran popularidad.

Pero aún tarda casi un siglo en surgir la figura especialmente atractiva del pianista-compositor cosmopolita Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) quien, durante los diez años que residió en Francia, se relacionó con Berlioz y Chopin; su obra, de carácter muy ecléctico, mezcla el virtuosismo pianístico con curiosos préstamos a los folclores de América latina; en la *Bamboula* de su *Nuit des Tropiques* anuncia ya al Milhaud de las *Saudades do Brazil*. Léase: L. M. Gottschalk, *Notes of a Pianist* (Nueva York, 1864); y V. Loggitt, *Where the World ends: L. M. G.* (tesis, Louisiana State Univ., 1958).

Entre los numerosos autores de romanzas de la época, Stephen Forster (1826-1864) conoció, y aún conoce, una excepcional popularidad; hay en él una

emoción auténtica que bordea en ocasiones el sentimentalismo. Léase J. T. Howard, *S. F., America's Troubadour* (reed. Nueva York, 1962).

Con John Knowles Paine (1839-1906) se abre una larga era de música «seria» fuertemente influida por Alemania. Su abundante producción está hoy día casi totalmente olvidada, acaso injustamente. Son más conocidos algunos de sus discípulos, que forman la «escuela de Boston»: sobre todo Arthur Foote (1853-1937), George W. Chadwick (1854-1931), Horatio Parker (1863-1919), que sería el profesor de Charles Ives, y la competentísima Mrs. H. H. A. (Amy) Beach (1867-1944) que experimenta hoy día en Estados Unidos un retorno de popularidad. Otro discípulo de Paine, John Alden Carpenter (1876-1951), es considerado como el primero que introdujo, en su *Concertino* para piano (1915) y su ballet *Krazy Kat*, elementos de jazz en la música sinfónica. Pero ya se detectan algunos en *In the Inn*, parte central de *Theatre Orchestra Set*, compuesta por Charles Ives algunos años antes. Léase: K. C. Roberts, *J. K. Paine* (tesis, Nueva York, Univ. de Rochester, 1959); L. E. Merrill, *Mrs. H. H. A. Beach* (tesis, Nueva York, Univ. of Rochester, 1965); sobre los demás miembros del grupo, véase Gauthier o los artículos más detallados del *New Grove*.

Edward Mac Dowell (1861-1908), «el músico más dotado y más culto de su generación» (A. G.), es el único cuya obra no ha dejado nunca por completo de estar en el repertorio, en especial sus conciertos y sonatas para piano. Una polémica entablada con Dvořák sobre la utilización por este último de temas folclóricos americanos contribuyó a su celebridad. Léase J. F. Porte, *E. M. D.* (Londres, 1922).

Charles Martin Loeffler (1861-1935), francés de nacimiento (Alsacia), ofrece el primer ejemplo de impresionismo «a la francesa», con lo que se aparta del neoclasicismo alemán. Su obra, más apreciada por A. Gauthier, que por D. H(andmann) en *LM*, ha desaparecido por desgracia casi completamente de los programas americanos. Léase: O. Colvin, *C. M. L. — His Life and Works* (tesis, Nueva York, Univ. de Rochester, 1959).

Las figuras centrales

Charles Ives (1874-1954), cuyas audacias merecieron la admiración de Schoenberg y le procuraron la más perfecta indiferencia por parte de sus contemporáneos, experimenta hoy una auténtica gloria —que empezó en 1939, cuando se estrenó su *Concord-Sonata*—. Su discografía es hoy día más rica que la de los demás compositores americanos, con excepción de Copland y Gershwin. Léase: Ch. Ives, *Essays before a Sonata and other Writings* (Nueva York, Norton, 1970); H. y S. Cowell, *C. I. and his Music* (Nueva York, 1955); D. R. de Lerma, *C. I., a Bibliography of his Music* (Ohio, 1970); R. Warren, *C. I. Discography* (Londres, 1972); Ch. Ives, *Memoirs*, ed. J. Kirkpatrick (Londres, 1973); D. Wooldridge, «*From the Steeples and Mountains*», *A Study of C. I.* (Nueva York, 1974); Vivian Perlis, *C. I. remembered, An oral History*¹⁷ (Yale Univ. Press, 1974); finalmente *An Ives Celebration*, ed. H. Wiley Hitchcock y V. Perlis (Univ. of Illinois, 1977).

¹⁷ Edición castellana: *Charles Ives en el recuerdo*. EDISAR, Buenos Aires, 1977 (se ha distribuido en España a través de algunos establecimientos especializados). Puede añadirse a esta bibliografía el librito de H. Wiley Hitchcock, *Ives, A Survey of the music*, Institute for Studies in American Music, Conservatory

El perfeccionista Carl Ruggles (1876-1971), dos años más joven que Charles Ives, no empezó a publicar sus poderosas obras, concentradas al máximo (la obra completa cabe en dos discos, apenas dos horas) hasta el momento (hacia 1925) en que Ives dejó prácticamente de componer. Sería deseable que sus obras se interpretaran más a menudo entre nosotros. Léase N. M. Archabal, *C. R., Composer and Painter* (tesis, Univ. of Minnesota, 1975).

Ernst Bloch (1880-1959), suizo e israelita, se estableció en Estados Unidos en 1916 y adoptó algo después la nacionalidad americana. Rindió homenaje a esta triple adscripción en las sinfonías *Helvetia*, *Israel* y *América*. Su producción instrumental, rica y audaz, le coloca junto a Bartók, mientras que su *Servicio sacro* (1933) se vincula a la gran tradición del canto hebraico. Léase: R. Strassburg, *E. B., Voice in the Wilderness* (Los Angeles, 1977) y P. Kushner, *E. B. and his Music* (Glasgow, 1973). Hay una asociación Bloch en Estados Unidos (Star Route 2, Gualala, California).

Charles Tomlinson Griffes (1884-1920) no alcanzó su auténtico nivel hasta el final de su breve existencia, con la *Segunda sonata para piano* y su *Poema para flauta y orquesta*. Pero sus obras más populares siguen siendo los poemas sinfónicos, de cierto carácter debussysta: *The Pleasure Dome of Kubla Khan* y *The White Peacock*. Léase D. Boda, *The Music of C. G.* (tesis, Florida State Univ., 1962).

Wallingford Riegger (1885-1961), gran investigador de nuevas sonoridades (una de sus obras lleva por título *Study in Sonority*), fue uno de los primeros músicos americanos que empleó el sistema dodecafónico. Además de sus producciones experimentales fue autor de cuatro sinfonías. Léase: D. D. Gatwick, *W. R.* (tesis, G. Peabody's College, 1970).

Edgard Varèse (1883-1965), de origen francés, cuya música fue también la de un investigador, más audaz todavía, compuso una obra a la que hoy día se le da una importancia que, como en el caso de Charles Ives, apenas se le concedió hasta el final de su vida. Hay que advertir que antes de utilizar en *Déserts* (estreno parisiense casi tan agitado como el de *La consagración de la primavera*) las adquisiciones de la música electrónica, ya había realizado experiencias, como Henry Cowell, con el ingeniero ruso-americano Leon Theremin. Léase F. Ouellette, *E. V.* (París, 1966); O. Vivier, *Varèse* (París, Solfèges 1973); H. Jolivet, *E. V.* (París, 1973); G. Charbonnier, *Entretiens avec E. V.* (París, Ed. Pierre Belfond, 1970), con un estudio de las obras de H. Halbreich, que nos ha comunicado los siguientes títulos: Louise Varèse, *A Looking-Glass Diary* (Londres, Eulenburg); el n.º 6 de *Musik-Konzepte* (Munich) titulado *E. V., Rückblick auf die Zukunft*; finalmente, los *Ecrits* del compositor, recientemente aparecidos (París, C. Bourgeois, 1983).

La escuela americana de París

En los años 90 nacen los primeros músicos de lo que podría denominarse la «escuela de París» (o de «Fontainebleau») americana. En efecto, varias generaciones de compositores seguirán, en París o en el Conservatorio americano de Fon-

of Music, Brooklyn College of the City University of New York, ISAM Monographs, n.º 19, 1982 (reimp. corregida de la publicada previamente por Oxford Univ. Press, Londres, 1977).

tainebleau, la enseñanza del más célebre —y acaso más grande— profesor de música de este siglo, Nadia Boulanger (1887-1979). Puede decirse que ella, más que nadie, contribuyó a dar forma a la música americana actual. Léase: Léonie Rosenstiel, *N. B., a Life in Music* (Nueva York y Londres, 1972); B. Monsaingeon, *Mademoiselle. Entretiens avec N. B.* (París, 1970); y el número especial de la *RM* dedicado a N. B. y a su hermana Lili (1983).

A continuación realizamos una lista, en absoluto exhaustiva, de sus principales discípulos americanos (que a su vez han seguido otras enseñanzas diversas); advirtamos de paso la impresionante cantidad de sinfonías compuestas por ellos, así como por otros compositores americanos de la época:

Walter Piston (1894-1978), también alumno de Hindemith, cuya influencia así como la de Ravel, es sensible en obras como el *Concertino* para piano y sus ocho sinfonías. Es uno de los compositores más justamente celebrados de Estados Unidos.

Virgil Thomson (1896), tan importante compositor como escritor, durante mucho tiempo crítico del *New York Herald*, parisiense en el período de entreguerras, amigo del Dada y de los surrealistas. Una de sus obras más populares es su música para la película *Louisiana Story*. Volveremos a tratar de él en el capítulo sobre teatro lírico.

Roy Harris (1898-1979) pretendió y consiguió asumir en sus catorce sinfonías el legado y las tradiciones del terruño americano. Es considerado el mayor sinfonista del país.

Aaron Copland (1900) es sin duda el más prolífico, ecléctico y célebre de los actuales compositores americanos. Si sus obras «serias», a veces seriales, como la *Fantasia* para piano, son las más apreciadas por los músicos, su éxito inmenso de público se debe a composiciones de doble adscripción: *Rodeo*, *Appalachian Spring*, *Billy the Kid*.

Roger Sessions (1896), cuya personalidad «es una de las más brillantes de la música americana» (A. G.) aparece para unos como un vanguardista, y para otros como un «Brahms americano». Además de una abundante producción orquestal e instrumental (nueve sinfonías, dos conciertos, etc.), una ópera le asegura un lugar en la evolución del teatro lírico de Estados Unidos (véase este apartado).

Herbert Elwell (1898) apenas es conocido más que como autor del ballet *The Happy Hypocrite* y Arthur Berger sólo como teórico eminente, pero otros alumnos de Nadia Boulanger disfrutaron de una reputación comparable a los anteriores.

Es el caso de David Diamond (1915), autor de nueve sinfonías, 10 cuartetos y obras vocales, uno de los músicos más interpretados de su generación; y de Elliot Carter que, aunque nacido en 1908, no alcanzó hasta muy tarde, hacia los años 50, su estilo tan personal que le convirtió en uno de los jefes de fila de la música americana o tal vez de la música, simplemente. Por esta razón volveremos a tratar de él en el apartado de los contemporáneos.

Hay que mencionar aún dos de los discípulos más jóvenes, y no de los menos brillantes, de Nadia Boulanger: el pianista y compositor Noël Lee, parisiense desde hace tiempo, y el pianista e improvisador, más joven aún, Jay Gottlieb.

Léase especialmente: O. Daniel y cols., *Walter Piston* (Nueva York, 1964); V. Thomson, *Virgil Thomson* (Londres, 1967) y del mismo, *Music Right and Left* (1951) y otras obras; K. Hoover y J. Cage, *V. T., sa vie, sa musique* (París, 1962; original, Nueva York, 1959); R. Strassburg, *Roy Harris, A Catalogue of his Works* (Los Angeles,

1974); A. Berger, *Aaron Copland* (en francés, París, 1962; original, Nueva York, 1950); J. Smith, A. C., *His Work and Contribution to American Music* (Nueva York, 1955); R. Sessions, *The musical Experience of Composer, Performer, Listener* (Princeton, 1950); D. Diamond, *The Midnight Sleep*, autobiografía: A. Edwards, *Flawed Words and Stubborn Sounds, A Conversation with Elliott Carter* (Norton, Nueva York, 1971).

Para los demás compositores citados, v. A. Gauthier (también firmante de la mayor parte de las noticias sobre música americana del *LM*), el *NG* e incluso *The Musical Quarterly*, excelente revista americana, donde puede encontrarse entre muchos otros un escrito de Carter, *Shop Talk by an American Composer* (XLVI, 1960).

Otros maestros contemporáneos

Presentemos ahora algunos otros compositores importantes que (salvo error por nuestra parte) no fueron discípulos de N. Boulanger.

Henry Cowell (1897-1965), amigo, émulo y biógrafo de Ch. Ives, empezó como niño prodigio, a los quince años, provocando un escándalo con *The Tides of Manaunaun* y, dos años más tarde, con *Advertisement*, donde aplicó la técnica, inspirada en Ives, de los *tone-clusters* (racimos de notas golpeadas con el puño sobre el teclado). Más tarde, al contrario que su maestro y amigo, sentó cabeza y compuso veinte sinfonías. Colaboró con el inventor Theremin (creador del instrumento llamado *Rytbmicon*). Léase: *Problems of American Composers*, ed. de H. C. (Stanford, 1933); D. Ewen, *American Composers of To-Day* (Nueva York, 1949).

Howard Hanson (1896-1981), compositor, pedagogo y director de orquesta, «gran señor de la música americana», según A. G., quien también señala el carácter conservador de su producción: 7 sinfonías y una importante actividad a la cabeza de la Eastman-Rochester School, a la que volveremos a referirnos. Además de A. G. y el *New Grove*, destaquemos dos artículos: B. C. Tuthill: H. H., en *MQ* (XXII, 36) y M. Alter, H. H., en *Modern Music* (XVIII, 40-45).

William Grant Still (1895-1978) fue, con Scott Joplin (véase más adelante) y, desde luego, con los músicos de jazz, el único compositor negro que conoció alguna notoriedad: *Afro-American Symphony* y numerosas obras programáticas, como *The Lynched Him on a Tree*. Léase E. Southern, *The Music of Black Americans* (Nueva York, 1971).

George Antheil (1900-1959), después del «éxito escandaloso» de su *Ballet mécanique* (para una película de Fernand Léger, 1925), sentó rápidamente cabeza y dejó una obra orquestal, sobre todo siete sinfonías, en que renuncia al vanguardismo de sus comienzos, pero no por ello deja de haber en ella grandes bellezas. Léase: G. Antheil, *Bad Boy of Music* (Nueva York, 1945); M. D. Candee, G. A. (Nueva York, 1954).

La evolución de Samuel Barber (1910-1981) fue menos accidentada. Lírico, a veces neoclásico, su música se desarrolla en formas más o menos complejas, para volver a la simplicidad del principio. Es uno de los músicos americanos menos ignorados en Europa y su conocimiento es muy merecido. Léase: N. Broder, S. B. (Nueva York, 1954).

William Schumann (1910), autor de 10 sinfonías, varios cuartetos de cuerda y

numerosas obras corales, además de la ópera *The Mighty Casey*, aparece, según A. Gauthier, «bajo la doble etiqueta de americanista ecléctico... en las historias de la música contemporánea»; pero destaca la «elegancia de su pensamiento». Léase: Schreiber y Persichetti: *W. S.* (Nueva York, 1954).

Norman Dello Joio (1913), discípulo de Hindemith, es autor de obras de contenido histórico y filosófico (*Meditaciones del Eclesiastés, Un salmo de David, Eloísa y Abelardo* [ballet], y varias versiones de una ópera sobre Juana de Arco, *The Triumph of Saint Joan*. Léase: E. Downes: N. D. J., *MQ* (XLVIII, 1962).

Paul Creston (1906-1985), autodidacta, organista de cine y más tarde de iglesia, es conocido sobre todo por sus cinco sinfonías y sus escritos de teoría musical: *Principles of Rhythms* (1964) y *Creative Harmony* (1907). Léase: H. Cowell, P. C., *MQ* (XXXIV, 1948).

Lukas Foss (1922) empezó en la música americana bajo el signo del encanto y la fantasía (*The Prairie, Griffelkin, The Jumping Frog of Calaveras County*), pero desde los años 60 se volvió hacia la música experimental con gran resolución (especialmente hacia la música aleatoria), por lo que será tratado con los contemporáneos. Léase: E. Salzman, *The many Lives of L. F.*, *Sat. Review*, n.º 50.

Morton Gould (1913) abandonó el carácter «serio» de sus principios para dedicarse a una música de divertimento de auténtico encanto: su *Latin-American Sinfonietta* y su *Cowboy Rhapsody* se adhieren parcialmente a la tradición de Gottschalk. Léase: *NG* y *LM*.

Alan Hovhanness (1911), americano de origen armenio ha hecho de éste la clave de bóveda de su obra, que es muy abundante: 39 sinfonías, una de ellas dedicada a San Vartan, uno de los padres de la Iglesia armenia; utiliza con frecuencia instrumentos antiguos, no sólo de Armenia, sino también de Extremo Oriente. Léase: A. Rosner, *An analytical Survey of the Music of A. H.* (tesis, Buffalo, State Univ. of New York, 1972).

América, tierra de asilo

Después de Loeffler, Bloch y Varèse, tuvo lugar una migración masiva de músicos hacia Estados Unidos en los años trágicos —1933, 1938 y 1940—, con lo que este país se convirtió en una auténtica tierra de asilo. Pocos países del mundo se encontraban tan adecuadamente equipados para recibir a estos inmigrantes, con centros musicales de acogida, lo mismo escuelas que festivales: Curtis Institute, Eastman-Rochester School, Juilliard School y Lincoln Center, Berkshire Musical Center (Tanglewood) y, más recientemente, el Festival de Marlboro, sin olvidar la Biblioteca del Congreso de Washington, donde la mecenas Elizabeth Sprague Coolidge depositó de manera estable algunos instrumentos preciosos, entre ellos cuatro Stradivarius, con los que el Cuarteto de Budapest grabó los *Cuartetos* de Beethoven. Sabemos por otra parte que las orquestas de las grandes ciudades americanas siguen desde hace tiempo la tradición de importar de Europa sus directores musicales, el más célebre de los cuales fue Arturo Toscanini (1867-1957). Sobre estas instituciones, orquestas y directores puede encontrarse buena documentación en el *New Grove*.

De esta manera gran número de músicos refugiados encontraron, con desigua-

les grados de fortuna, ocasión de hacerse interpretar, de interpretar ellos mismos, dirigir o enseñar en Estados Unidos.

Sobre el más favorecido de todos, Igor Stravinski (1882-1971) podemos leer referencias más amplias en otros capítulos. Su período americano aparece evocado detalladamente en *Conversations with S.* (1959) y *S.: the Chronicle of a Friendship* (Nueva York, 1972), de Robert Craft.

Arnold Schoenberg (1874-1951), mucho menos celebrado, también es estudiado en otro capítulo. Se trata de uno de los cuatro austríacos que llegaron a Estados Unidos y dejaron su país natal cruelmente despoblado de compositores. Los otros son Ernst Krenek (1900), Alexander von Zemlinsky (1871-1942) y Erich Korngold (1897-1957).

De estos cuatro sólo Krenek realizó una carrera propiamente americana, hasta el punto de haber sido delegado por la Asociación internacional de música contemporánea (sección americana) para representar a Estados Unidos en festivales internacionales. Pero es curioso que fue en su período vienés cuando compuso su obra más «americana», la «jazz-oper» *Jorjy spielt auf*. Léase: E. Krenek, *Selbstdarstellung* (Zurich, 1948); E. Saathen, *E. K.* (Munich, 1959); T. W. Adorno y E. K., *Correspondencia* (Frankfurt del Main, 1974); y el reciente *E. K., Ein Komponist im Exil*, de Claudia Maurer-Zenck (Viena, E. Lafite).

En cuanto a Korngold, volveremos a encontrarle en el apartado sobre música cinematográfica.

De Alemania vinieron, principalmente, Paul Hindemith (1895-1963), que desplegó en América una gran actividad de creador y enseñante; y Kurt Weill (1900-1950), del que trataremos al referirnos al arte lírico. Sobre los años americanos de Hindemith léase G. Skelton, *P.H., the Man behind the Music* (Londres, 1975).

Sabemos perfectamente que la estancia de Béla Bartók (1881-1945) no fue de las más afortunadas (por decirlo con un eufemismo), a pesar de la eficaz ayuda de amigos como Serge Koussevitzky, Joseph Szigetti y Yehudi Menuhin. Léase A. Fasset, *B. B.'s American Years* (Boston y Londres, 1958).

Para finalizar recordemos tres músicos de origen ruso:

Nicolas Nabokov (1903-1978), conocido sobre todo por su ballet *Ode*, estrenado por Diaghilev, y la ópera *La muerte de Rasputín* (1958-1959), fue animador del «Festival del siglo xx» (París, 1952). Léase N. Nabokov, *Old Friends and New Music* (Boston, 1951).

Sobre Nicolas Berezovski (1900-1953), compositor y director de orquesta lamentablemente olvidado, sólo podemos acudir al NG.

Finalmente, Arthur Lourié (1892-1966), que fue llamado a Estados Unidos por Koussevitzky después de un largo período parisiense, compuso una obra que se espera que, después de Koussevitzky, Münch y Ansermet, sea resucitada por otros directores: dos sinfonías, *Concerto spirituale* y dos óperas: *Le Festin durant la Peste* y *The Blackmoon*, sobre textos de Pushkin. Esperamos que este gran músico vuelva a ocupar pronto el lugar que le corresponde. Léase: A. Lourié, *Profanation et Sanctification du Temps* (París, Desclée de Brouwer, 1966).

El espectáculo musical

Hay tres nombres célebres, que a muchos les sorprenderá no haber encontrado ya, más adecuados en este apartado que dedicamos a su campo preferido, el arte lírico: son George Gershwin, Gian-Carlo Menotti y Leonard Bernstein. Hemos empezado con el canto (cánticos, spirituals) y nuestro recorrido va a acabar en el canto también, ya que Estados Unidos, a pesar de la enorme producción orquestal que hemos señalado, es esencialmente un país cantante.

Scott Joplin (1868-1917), uno de los padres del *rag-time* (véase el apartado dedicado al *jazz*), que desde hace algún tiempo experimenta un extraordinario renacimiento, compuso en 1907 la ópera (o *musical show*) *Treemonisha*, una de las pocas óperas escritas por un negro con personajes negros. Recientemente exhumada y revisada por el compositor Günther Schuller, esta ópera anuncia ya *Porgy and Bess*. Léase A. W. Reed, *Life & Works of S. J.* (tesis, Univ. North Carolina, 1973).

Mencionemos, como recordatorio, *Shanewis*, de C. W. Cadman (1918), uno de los primeros grandes éxitos de la ópera americana, completamente olvidada después. La misma suerte iba a correr Deems Taylor con *The King's Henchman* (1927) y *Peter Ibbetson*, basada en G. Du Maurier (1931).

Otro éxito seguido del olvido fue *Emperor Jones*, de Louis Gruenberg, según el drama de O'Neill, de la que NG nos dice que «se trata más bien de una pieza teatral con efectos sonoros que de una verdadera ópera» (1933). Léase A. G., *op. cit.*, o, con más detalle, NG.

Los dos años siguientes son decisivos para la ópera americana. En 1934 se estrena *Four Saints in Three Acts*, de Virgil Thomson, con libreto de Gertrude Stein, que veinte años más tarde animaría las veladas del Festival del siglo xx de París. Característica del arte de Thomson, hay una sorprendente fusión entre aparente ingenuidad y profundo refinamiento que ejerce sobre el auditorio un efecto fascinante. (Bibliogr. V. T.: véase más arriba.) Otra ópera de V. T. es *The Mother of us all*.

Y en 1935 se estrena la más célebre ópera americana, *Porgy and Bess*, de George Gershwin. (Advirtamos de pasada que estas *Negro Operas* fueron compuestas ¡por músicos blancos!) Más aún que con su célebre *Rapsodia en blue* —orquestada por Ferde Grofé (1892-1972), autor él mismo de una obra muy popular, la *Suite del Gran Cañón*— o con su *Concerto en fa*, G. Gershwin (1898-1937), sin perder su posición en la comedia musical y en la canción (ver más adelante), accede en este caso al rango, simplemente, de gran compositor. (Advirtamos que algunos temas de *Porgy and Bess*, sobre todo *Summertime*, han llevado una carrera al margen de la ópera.) Léase: Ch. Schwartz, *The Life and Orchestral Works of G. G.* (tesis, Nueva York Univ., 1969); A. Gauthier, *G. G.* (París, 1973); A. Lacombe, *G. G., une chronique de Broadway* (París, 1980, Ed. F. Van de Velde).

El estreno en 1947 de la ópera de Roger Sessions *The Trial of Lucullus* fue eclipsado por desgracia por la simultánea presentación de *La medium*, de Gian Carlo Menotti (1911). Este compositor aparece perfectamente definido en estas palabras del NG: «Compositor americano de nacionalidad italiana.» Menotti mezcla de forma curiosa el verismo a la italiana con determinados procedimientos del cine americano y sus óperas *La medium* (1946), *El cónsul* (1950) y *Amahl y los visitantes nocturnos* (1951) (inspirada en *Amal y la carta del rey*, de R. Tagore) han tenido

éxitos espectaculares, más teatrales que musicales. Léase: R. Tricoire, *G. C. M., l'homme et son oeuvre* (París, 1966).

Estas obras, a las que podemos considerar «medio-pelo», nos permiten pasar sin brusquedad al género más modesto, pero más «glamorous», la comedia musical.

Derivada en un principio de la opereta vienesa, esta especialidad americana se enriquece pronto con elementos autóctonos (temas indios, spirituals, jazz) y toma su forma definitiva hacia comienzos de los años 20.

Entre los mayores éxitos, podemos citar: *No, No, Nanette* (1923), de Vincent Youmans (1898-1946); *Rosa Marie* (hacia 1925), de Rudolf Friml, compositor originario de Praga que no vacila en componer una *Indian Love Call; Show Boat* (1927), de Jerome Kern (1885-1945); *Lady Be Good* y *Funny Face*, del «polivalente» G. Gershwin; *Annie Get Your Gun* (1946) y *Call me Madam* (1950), de Irving Berlin; *Fifty Million Frenchmen* y *Kiss me Kate* (1948), de Cole Porter; los musicales americanos de Kurt Weill: *A Touch of Venus* (1943) y *Down in the Valley* (1948). Finalmente los tres grandes éxitos más cercanos a nosotros: *Oklahoma!* (1943, película de 1955), de Richard Rodgers; *My Fair Lady*, de Frederick Loewe; y, por supuesto, *West Side Story* (1957), de Leonard Bernstein (1918).

Este último compositor, de múltiples facetas, es autor de tres sinfonías de carácter grave e incluso trágicas: *Jeremiah* (1942), *The Age of Anxiety* (1948) y *Kaddish* (1957), de una *Misa* cantada y bailada (1971), de ballets, entre ellos *Fancy Free* (1944) y de una serie de comedias musicales. Es también uno de los mayores directores de orquesta del momento, conferenciante, pianista, escritor, etc. Es hoy día, como lo fue Gershwin en el pasado, el músico americano por excelencia, que ilustra perfectamente esta frase de Virgil Thomson: «Todo americano tiene el derecho de componer la música según su gusto y según su capacidad». Léase: L. Bernstein, *The Joy of Music* (Londres, 1960) y A. Holde, *L. B.* (Berlín, 1961). Y, para la comedia musical americana en su conjunto, A. Smith, *Musical Comedy in America* (Nueva York, 1950) y A. Lacombe y C. Roche, *La comédie musicale en Amérique* (París, 1981).

No podemos olvidar la música cinematográfica, tributaria a menudo de la producción de los *musical shows*, como *My Fair Lady* o *West Side Story*. Para la música de películas independientes del teatro citaremos los nombres más conocidos: Bernard Herrmann (1911-1975), músico de las películas de Orson Wells y de Hitchcock; Dimitri Tiomkin; Lalo Schiffrin; Erich Korngold; André Prévin. Léase, además del artículo *Cinéma del LM*, T. Thomas, *The Music of the Movies* (Nueva York, 1975)¹⁸.

Canadá

Muchos músicos canadienses son conocidos y admitidos en Francia: cantantes como Raoul Jobin, Léopold Simoneau, Jon Vickers, Maureen Forrester, Lois Marshall, Pierrette Alarie; el clavecinista Kenneth Gilbert; el pianista recientemente falle-

¹⁸ Después de la publicación en Francia de este *Compendio*, aparecieron los 4 vols. del *New Grove Dictionary of American Music*, edición de H. Wiley Hitchcock y Stanley Sadie, Macmillan Press Ltd., Londres y Nueva York, 1986. El título, no hace falta insistir demasiado, alude exclusivamente a música de los Estados Unidos y excluye todo el resto de América, incluso Canadá, pero admite los artistas extranjeros que se integraron en la vida musical «americana».

cido Glenn Gould. En el campo de la canción popular, Félix Leclerc (que ha influido en toda una generación de cantautores franceses); Gilles Vigneault, Pauline Julien y muchos otros. No ocurre lo mismo, por desgracia, con los compositores de la llamada «música seria». En esta ocasión no podemos más que destacar los nombres más importantes.

A finales del siglo XIX, la creación de los Conservatorios de Toronto (1886) y de Montreal, a impulso de maestros del pensamiento ya que no de la música, como Ernest Mac Millan (1893-1973), Claude Champagne (1891-1965) y Healey Willan (1880-1968), es la señal de que el Canadá orienta una cierta autonomía musical. John Weinzwieg (1913) tendrá una influencia decisiva que llevará a los compositores de la generación siguiente hacia las técnicas seriales.

Sobre la música canadiense en su conjunto léanse los artículos del *LM* y del *NG*. Puede encontrarse abundante documentación en el Centro cultural canadiense, 5 rue de Constantine, París (7°).

Sobre los «pioneros» léase: J. D. Wagner, *Healy Willan, his Life and Organ Literature* (Tesis, Nueva York, Theological Seminary, 1957); y Douglas J. Webb, *Serial Technique in J. J. Winzweig's Divertimentos and Concertos* (tesis, Univ. of Rochester, 1973). Sobre ese pionero de la canción que es Félix Leclerc, léase Luc Bérimont, *F. L.* (París, 1964); y J. C. Le Pennec, *L'univers poétique de F. L.* (Montreal y París, 1967).

La enseñanza de Weinzwieg fructificó especialmente en la generación más joven. Antes, compositores como Jean Papineau-Couture (1916) o Clermont Pépin (1926) siguieron sobre todo las vías abiertas por Stravinski y Bartók.

Pero el serialismo se impone en Harry Somers (1925), R. Murray Schafer (1933) y Bruce Mather (1939). Por su parte, Pierre Mercure (1927-1966) se vuelve con resolución hacia la música «concreta» y forma parte de los cofundadores del Estudio de música electrónica de la Universidad de Toronto, donde colabora en especial con R. Murray Schafer. Ya conocemos las estrechas y fructíferas relaciones que mantuvo este último —uno de los nombres más conocidos de la música canadiense— con el célebre Marshall Mac Luhan, el «hombre de los mass media». Sobre Murray Shafer léase S. Adams, *A Bibliography of M. S., Open letter*, 4.ª serie (otoño de 1979). Sobre Harry Somers léase F. J. Smith, *An Analysis of Selected Works by H. S.* (tesis Univ. of West Ontario, 1973).

Sobre Guilles Tremblay (1932), otro representante notorio de esta generación de los años 30, léase la muy detallada noticia del *LM*.

Para la joven generación hay, en la misma obra, un artículo, Canadá, que incluye una amplia relación de la que sólo destacaremos un nombre, el de un músico especialmente brillante muerto trágicamente hace poco, Claude Vivier (1948-1983). Léase C. Vivier, *L'Acte musical et Notes du soir*, en *Musique du Kébec (sic.)* (R. Duguay, ed. Montreal, 1971).

Además de las formaciones especializadas en música contemporánea —el laboratorio ya citado, o el conjunto vocal e instrumental de la Asociación de música contemporánea de Québec fundada en 1968 por Serge Garant (1929)— recordemos que existen en Canadá algunas orquestas sinfónicas, dos de las cuales tienen una fama que va más allá de las fronteras del país: la Orquesta sinfónica de Toronto (antiguos directores: Seiji Ozawa, Karel Ančerl; director actual: Andrew Davis) y la Orquesta sinfónica de Montreal, dirigida en la actualidad por Charles Dutoit.

América Latina

Visión de conjunto

A pesar del carácter individualizado de cada uno de los grandes o pequeños países reunidos en este título global, todos tienen en común la abundancia y la riqueza de un folclore indígena, de origen indio, azteca, maya, etc., y de una producción de música popular más comercial, generalmente colocada bajo el signo de la danza: tango argentino, rumba cubana, samba brasileña, etc. Toda esta música aparece estudiada de forma muy detallada en *NG*, tanto en el amplio artículo *Latin America* como en las noticias dedicadas a cada país. Principales obras de consulta: N. Slonimsky, *Music of Latin American* (Nueva York, 1945); G. Chase, *A Guide to the Music of Latin America* (Washington, DC, 1962); R. Stevenson, *Music in Aztec and Inca Territories* (Berkeley, 1968).

Otro denominador común es la influencia de los misioneros, principalmente españoles, gracias a los cuales algunos centros importantes de música religiosa, primero importados de Europa (obras de Morales y de Victoria), pero pronto con compositores propios, asegurarían a América Latina un lugar privilegiado en esta forma de arte. Citemos, en México, el cometido del franciscano Fray Pedro de Gante (siglo xvi), y sobre todo de Hernando Franco, maestro de capilla de la catedral de México en 1532 y autor de obras religiosas originales, en especial siete versiones del *Magnificat*. En Perú Juan Pérez publicó las primeras obras polifónicas de toda América. En Brasil los jesuitas organizaron en Bahía una amplia actividad musical y, lo mismo que en México, integraron en ella a la población india. En Argentina, donde los comienzos de la música religiosa son análogos, la llegada del compositor-monje italiano Domenico Zipoli (1688-1726) supuso un momento de gran importancia, y aunque por desgracia buena parte de su obra vocal se ha perdido, se conserva una *Misa* en la catedral de Santiago de Chile. Pero es preciso volver a México para encontrar en su más alto grado la fusión de elementos populares con formas estrictas de la liturgia: es la utilización de los *villancicos*, canciones derivadas del virelai, compuestas de *coplas* (estrofas) entrecortadas con *estribillos* en el seno mismo del servicio religioso, donde estos poemas cantados, hablados e incluso bailados reemplazan gradualmente los responsos latinos. (La palabra interviene en la forma llamada *negrilla*.) Léanse, en el marco de cada país, los artículos del *NG*, muy detallados en cuanto a esta cuestión. También R. Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington, DC, 1970).

Otro elemento común en la mayor parte de los países de América Latina es la influencia creciente, desde el siglo xviii, de la ópera italiana. Pero no hay ninguna obra original que surja de la amplia producción, ya olvidada, de esta época —y es así hasta *Il Guarany* de Gomes, que veremos más adelante—. Léase R. Stevenson, *Foundations of New World Opera* (Lima, 1973).

Podemos ahora echar un vistazo sumario a los principales países en una época, ya próxima a la nuestra, en que la música «culta» de cada uno se individualiza; y lamentamos la ausencia de espacio para tratar en detalle otros muchos estados del doble continente latinoamericano que sin embargo poseen numerosos grupos vocales o instrumentales que nos han hecho conocer y amar su riquísimo folclore.

Argentina

J. P. Esnaola (1808-1878) fue el fundador de la Academia de Música de Buenos Aires, que más tarde vivirá su auge decisivo con Alberto Williams (1862-1952), formado en París, sobre todo en la escuela de Franck, y autor de 9 sinfonías; y con Arturo Berutti, formado en Leipzig (7 óperas). A. G., en *LM*, señala varias generaciones consecutivas de compositores que siguieron las enseñanzas de ambos maestros y además experimentaron influencias especialmente francesas, como la de Franck en Celestino Piaggio y Juan José Casiro, y la de Roussel en Carlos López Buchardo y Arnaldo de Espósito.

Un elemento esencial del despertar musical de Argentina fue la construcción del Teatro Colón de Buenos Aires; inaugurado en 1908, uno de los más amplios (con 2.487 localidades) y muy pronto una de las más célebres escenas líricas del mundo. Léase, además del indispensable *NG*, las obras ya citadas de Slonimsky, Chase y Stevenson.

Con Juan Carlos Paz (1892-1972) se abre un nuevo capítulo de la música argentina, que continúa abierto aún. Fue un compositor que practicó más o menos todos los estilos y terminó en el dodecafonismo y en las «formas abiertas». Fue también fundador de los grupos *Renovación* (1929) y *Agrupación Nueva Música*. Escribió también muchos libros. Léase J. C. Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo* (Buenos Aires, 1952); *Arnold Schoenberg, o el fin de la era total* (Buenos Aires, 1954).

El más importante compositor de Argentina ha sido tal vez Alberto Ginastera (1916-1983) que, lo mismo que Paz, ha practicado una gran variedad de estilos, desde el «franckiano» de sus primeros ballets, aún muy populares, *Estancia* y *Panambí*, hasta una escritura denominada «espacial». Es también autor de varias óperas: *Don Rodrigo*, que fue programada hace unos años en la temporada lírica de la Radio francesa (debemos esta información a M. Pierre Castellan) y que es una de las mayores obras lírica de América Latina; más tarde *Bomarzo* (1967), *Beatrix Cenci* (1971) y *Barrabás* (1976-1977), según Ghelderode.

(Fue con Ginastera como profesor y Paz como inspirador como Mauricio Kagel se convirtió en una de las figuras sobresalientes de la música contemporánea, y por ello será estudiado en el capítulo de músicos de nuestro tiempo.) Léase: Chase, A. G. *Argentinian Composer*, *MQ* (XLIII, 57); y D. Wallace, A. G. *An Analysis of his Style and Technique* (tesis, New York, Univ., 1964).

Brasil

Después del P. José Mauricio Núñez García (1767-1830), maestro de capilla de la catedral de Río, «autor de música religiosa influido por Mozart» (P. V., en *LM*) hay que citar a Antonio Carlos Gomes (1836-1896), compositor de óperas, cuyos estudios y principales éxitos tuvieron lugar en Italia, pero que con Ginastera es uno de los raros compositores líricos de envergadura de América Latina: sus dos óperas más conocidas son *Il Guarany*, estrenadas con éxito en La Scala de Milán, y *Lo Schiavo*. Sobre Gomes léase (si es posible) G. de Bettencourt, *A vida ansiosa e atormentada de um genio* (Lisboa, 1945).

A pesar de fundarse el Conservatorio de Río en 1848, los músicos de la generación siguiente tuvieron una educación principalmente europea, en especial Alexandre Lévy (1864-1892), uno de los primeros en utilizar elementos diversos —indios, negros, portugueses, españoles— del folclore, y Alberto Nepomuceno (1864-1920). Léase G. Behague, *The Beginning of Musical Nationalism in Brazil* (Detroit, 1971).

Luciano Gallet (1893-1931) y Francesco Mignone (1897) son autores locales, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) aparece como la primera figura internacional de la música brasileña. Su considerable obra, que sobrepasa en extensión y en importancia la de Darius Milhaud (v. más adelante) es conocido en Europa sólo por unas cuantas obras, unos «bloques» sinfónicos e instrumentales determinados: los *Chôros*, las *Bachianas Brasileiras* o *El descubrimiento de Brasil*, dirigidos y en gran parte grabados en Francia, por el mismo autor, con la Orquesta Nacional. Pero las sinfonías, los conciertos, la obra pianística, las numerosas músicas escénicas, siguen sin descubrirse. Léase: M. Beaufils V.-L., *musicien et poète du Brésil* (París, 1967); V. Mariz, H. V.-L., *l'homme et son oeuvre* (París, 1967); L. M. Peppercorn, H. V.-L., *Leben und Werk* (Zurich, 1972).

Uno de los pocos compositores que podemos citar después de Villa-Lobos es, sin duda, Camargo Guarnieri (1907). Léase: C. G., en *Composers of the Americas*, IV (Washington, DC).

El nombre de Darius Milhaud no puede ser olvidado cuando se trata de Brasil: ya sabemos en qué medida fueron fructíferos para él los dos años (1917-1919) que pasó en Brasil como secretario de embajada con P. Claudel. Pero ¿cómo no pensar que si la música de Brasil ha influido en Milhaud, no iba a influir también la música de Milhaud, por ósmosis, en la de Brasil?

Chile

Registremos dos fechas importantes: la fundación del Conservatorio de Santiago en 1849 y la del Teatro municipal (ópera) en 1857.

Por la misma época, L. M. Gottschalk (véase el apartado dedicado a Estados Unidos) realizaba giras triunfales por América Latina, y especialmente por Chile. Es posible que el ejemplo de este músico de tan considerable curiosidad por los temas de América Latina haya sido decisivo en los compositores e investigadores de Chile, al dedicarse a la búsqueda del folclore indígena de su país. Véase Carlos Isamitt, *Monographie sur les Araucans* (obra de la que, desgraciadamente, no hemos encontrado ni las referencias ni las fechas exactas) y Pablo Garrido, *Biografía de la cueca chilena* (Santiago, 1943).

Sin embargo, Humberto Allende (1885-1959) y Domingo Santa Cruz Wilson, compositores ambos además de profesores y teóricos, orientaron a sus discípulos en una dirección opuesta, claramente europea. Más tarde, algunos músicos chilenos (Jorge Urrutia Blondel) tuvieron como maestros a Dukas y a Hindemith; Alfonso Letelier Llona fundó la Escuela moderna de música; los últimos nombres, «avanzadilla de la joven escuela chilena» (A. G. en *LM*), Cirilo Vila Castro (1937) y Jorge Arriagada (1943) seguirán a Max Deutsch, y el primero, además, a Olivier Messiaen.

México

La catedral de México, cuyo cometido en la evolución de la música religiosa del país ya hemos visto al principio de este capítulo, fundó en el siglo XVIII su propia orquesta sinfónica que interpretó obras de Vivaldi y de sus émulos mexicanos, especialmente Antonio Sarrier (1710-1842) y José Aldana (1758-1810). José Mariano Elizaga (1786-1843) fundó el Conservatorio de México y la Sociedad filarmónica, que interpretó las grandes sinfonías europeas. Dos compositores de ópera, Aniceto Ortega (1823-1875) y Melesio Morales merecen también ser destacados; el último de ellos compuso un *Romeo y Julieta* y una obra titulada *La locomotora*.

En realidad hay que esperar hasta finales de siglo para encontrar las personalidades de importancia de la música mexicana: Julián Carrillo (1875-1965), sin duda el primero que utilizó microintervalos (cuartos, tercios, octavos y dieciseisavos de tono); a veces ha acompañado instrumentos concebidos para estas experiencias por una orquesta ordinaria (en semitonos), y ha llegado a formar toda una orquesta con instrumentos construidos expresamente. Ayudado y alentado en sus investigaciones por el director de orquesta Leopold Stokowski, hay que destacar la ocasión en que hizo un recital con 15 pianos en microintervalos (Exposición de Bruselas de 1958). Su obra (*Preludio a Colón*, *3 Columbias*, *Horizontes*), a pesar de estas investigaciones, es de forma bastante tradicional. Léase J. Velasco-Urda, *J. C., su vida y su obra* (México, 1945); J. E. Marie, J. C., en *Nouvelles du Mexique*, XLIII-IV (1965-1966), p. 3.

Manuel Ponce (1882-1948) fue para México un descubridor del patrimonio folclórico, de forma semejante a Bartók en Hungría, y de una estatura semejante. Sin embargo, junto al gran recopilador de cantos populares y autor de determinados temas de éxito (*Estrellita* es el más célebre de ellos), e incluso de algunas piezas para guitarra, el compositor de música sinfónica resulta a veces decepcionante. Se ha dicho (pero no hemos podido verificarlo) que a instancias de su amigo, el célebre guitarrista Andrés Segovia, habría compuesto él mismo una bella *Fantasia para un laúd, transcrita para guitarras, de Silvius Leopold Weiss*. Además de *NG* y *LM*, léase M. P., en *Composers of the Americas* (Washington, DC, 1954, 51 y ss.).

Pero indiscutiblemente fue el maestro de Carlos Chávez (1899-1978). Como Villa-Lobos para Brasil y Ginastera para Argentina, Chávez es *el* músico de México. Siguió a su maestro Ponce en la investigación del folclore (especialmente de la música azteca) y prosiguió por una vía que le llevó a las más abstractas búsquedas musicales; desde la música de programa, como *El fuego nuevo* y *Los cuatro soles*, pasando por obras cuyo título mismo es muestra de su compromiso, como la *Sinfonía proletaria* (1934) y la *Obertura republicana* (1935), y obras de juventud de títulos sorprendentes, como *Hexágonos*, *Polígonos* o *Espiral*, hasta una producción de sinfonías y conciertos donde se abandona el programa en favor de la música pura. Ejerció también una gran actividad como director de orquesta, sobre todo en la Orquesta Sinfónica de México, siendo invitado a menudo por los grandes conjuntos de Estados Unidos y Europa. Léase: C. Chávez, *Toward a New Music. Music and Electricity* (trad. ingl., Nueva York, 1937); C. C., *The Musician of Mexico*, en *American Composers on American Music*, ed. Cowell (Nueva York, 1950); A. Copland, *Composer from Mexico*, en *The New Music 1900-1960* (Nueva York, 1968).

Capítulo 13

El siglo XX (de Debussy a 1983)

I. DEBUSSY Y LA ÉPOCA DE ENTREGUERRAS (1918-45)

Claude Debussy

La aparición de Debussy constituye una fecha importante en la historia de la música. Su originalidad sorprendió al mundo de la música en el momento de su brusco surgimiento. Pero fue preciso un largo camino con las primeras obras, donde no faltan debilidades, hasta las obras maestras de madurez. Este camino de progresivas adquisiciones se encuentra en la escritura del músico, en su aspecto técnico. J. Chailley, en *Debussy et l'évolution de la musique au XX^e siècle* (París, ed. CNRS, 1965, Colloque du Centenaire, octubre de 1962), estudia la evolución en el aspecto armónico (Apparences et réalités dans le langage musical de Debussy, pp. 47-76); A. Hoérée, en el *Bulletin de la classe des Beaux-Arts* (Bruselas, Academia Real de Bélgica, 5.^a serie, t. LXIV, 1982), aporta una síntesis del aspecto renovador en «Debussy, musicien novateur». Durante mucho tiempo se creyó que Debussy era sobre todo un armonista, que incluso tendía a suprimir la melodía —incluso ha sido escrito—, cuando la melodía era sutil, nueva en su esencia. Sin embargo, sigue siendo primordial. El arabesco ocupa un importante lugar en ella, como subraya Françoise Gervais en *La notion d'arabesque chez Debussy* (París, 1958). El mismo autor mostró, en el coloquio de 1962, en qué medida el músico utiliza una «tonalidad ampliada» («Debussy et la tonalité», París, ed. CNRS, 1965, pp. 97-106). En el mismo coloquio E. Ansermet trató «Le langage de Debussy» (pp. 33-45) con una óptica más científica. La melodía de Debussy se enriquece con el empleo de la escritura modal. Su uso del pentatonismo ha sido objeto de un estudio de C. Brăiloiu, *Pentatonisme chez Claude Debussy (Studia memoriae B. Bartók Sacra*, Budapest, 1956, pp. 385-426). También aparecen en él los modos griegos antiguos, o la gama por tonos enteros. Acaso Debussy quedó impresionado ante una página enteramente concebida en tonos enteros en el drama lírico *Le Rêve* (1891), de Bruneau. J. Chailley estudia esta técnica de la gama por tonos con ocasión del coloquio de 1962 (París, ed. CNRS, 1965, pp. 60-68). Puede encontrarse una visión

más general de la escritura modal en la obra de Julia d'Almendra, *Les modes grégoriens dans l'oeuvre de Claude Debussy* (París, G. Enault, 1948), que hizo una exposición sobre el mismo tema en el coloquio de 1962: «Debussy et le mouvement modal dans la musique du ^{xx} siècle» (París, ed. CNRS, 1965, pp. 109-126). Considera esta autora que al frecuentar el músico los servicios litúrgicos de Cannes en su juventud, se habrían instalado en su subconsciente elementos de los cantos gregorianos que resurgieron más tarde en la madurez. Sin embargo, como hizo notar J. Chailley durante el debate, en 1889, durante una conversación con su maestro E. Guiraud, Debussy calificó al canto llano de «droga de curas». Desde luego, visitó Solesmes en 1893, pero no se percibe aproximación alguna al gregoriano hasta muy tarde, en dos de las *Tres Baladas de Villon* (1910), en *El martirio de San Sebastián* (1911) y en una ligera tendencia al diatonismo en las últimas obras. F. Gervais aborda parcialmente el problema de la armonía debussysta en *Etude parallèle des langages harmoniques de Fauré et Debussy* (París, 1951). Pueden encontrarse interesantes observaciones en este sentido en el *Traité historique d'analyse harmonique* de Jacques Chailley (París, Ed. Leduc, 1976). El ritmo constituye un capítulo importante del lenguaje musical de Debussy en la medida en que se aleja considerablemente de la tradición de su tiempo para reencontrarse con la libertad perdida de los antiguos. Es necesario denunciar con fuerza la expresión «le flou debussyste» asignada por J. Cocteau en *Le Coq et l'arlequin* al músico de Pelléas, al que opone el Satie de *Parade* y el Stravinski de *La consagración de la primavera*. No hay nada más preciso y estructurado que el ritmo debussysta. En lo que se refiere a la forma, el músico se aleja deliberadamente de los modelos tradicionales estereotipados. Jean Barraqué, en su *Debussy* (París, Ed. du Seuil, 1962/77, pp. 143-154 y 165-171), obra a consultar con ciertas reservas, aporta una visión de su técnica en *El mar* (1905) y *Juegos* (1912). En el coloquio de 1962, el autor aportó un estudio semejante con un título muy sugestivo, «Debussy ou l'approche d'une organisation autogène de la composition» (París, ed. CNRS, 1965, pp. 83-95). Roy Howat analiza las formas del músico refiriéndose a la sección de oro: *Debussy in proportion* (Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1983), aunque todo sistema preestablecido debía encontrarse lejos del pensamiento del compositor. Hay un último elemento del lenguaje que merecería un estudio sistemático que no parece haber sido abordado aún: la orquestación. A decir verdad, Debussy no instrumenta *a posteriori* un esbozo concebido abstractamente; la orquesta está implícita en su creación. Se caracteriza por su transparencia, su discreción, por la ausencia del espesor de ciertas obras románticas. Desde *Preludio a la siesta de un fauno* esta especialísima diafanidad, tan particular, es un hecho, sobre todo por el uso de tonos puros, esto es, de instrumentos solistas, como la flauta, el oboe, el clarinete, el violín solista, sin las acumulaciones instrumentales que desnaturalizan el timbre a causa de las superposiciones. El cometido poético del arpa, con sus glissandos, o de los metales con sordina, añaden un cierto «puntillismo» que anuncia la *Klangfarbenmelodie* (melodía de timbres) de la escuela contemporánea, en especial Webern.

La estética de Debussy ha dado lugar a numerosos comentarios. Será oportuno ubicar la música en su época, de extraordinaria riqueza, dentro de un amplio movimiento donde había varios polos de atracción: prerrafaelismo, pintura impresionista, pintura de los Nabis, simbolismo literario y más concretamente Rossetti,

Turner, Odilon Redon, Mallarmé, Edgar Poe, Verlaine, Maeterlinck... G. y D. E. Ingelbrecht, en su *Claude Debussy* (París, 1962) enfocan la correspondencia de las artes a fines de siglo desde este punto de vista. Stefan Jarocinski, en su *Debussy, impressionisme et symbolisme* (París, Ed. du Seuil, 1970, trad. del polaco por Th. Douchy), opta por el término *simbolismo*, frente al de impresionismo, admitido en general pero discutido desde el principio. El autor del prefacio de esta obra, el filósofo Vladimir Jankélévitch, nos pone en guardia «frente a cualquier analogía engañosa entre música y pintura, y frente a la tentación de transferir el orden temporal de las sensaciones auditivas al orden visual de la coexistencia espacial, o a la inversa». V. Jankélévitch profundiza en el arte del compositor en *Debussy et le mystère de l'instant* (París, Ed. Plon, 1976), arte de enorme concisión que ha seguido el consejo de Verlaine: «Prends l'éloquence et tords-lui son cou» («agarra a la elocuencia y tuércele el cuello»), arte creador de un clima onírico original cuya poesía ha sugerido a André Suarès un texto de excepción, *Debussy* (París, Ed. Emile-Paul Frères, 1949).

La obra que le supuso al compositor una gloria universal y sin reservas fue *Pelléas et Mélisande* (1902), que supuso la renovación del drama lírico. Su texto simbolista era obra de Maeterlinck (1892) y resultaba especialmente adecuado para el músico, que había tenido una especie de premonición del mismo en la época de sus diálogos con E. Guiraud, su maestro, ya en 1889-1890, al referirse al drama lírico: «Entonces, ¿dónde se encuentra su poeta?» Debussy respondió: «Es el de las cosas dichas a medias.» Arthur Hoérée publicó y comentó las conversaciones Debussy-Giraud (*Avant-Scène Opéra*, n.º 11, París, 1977, pp. 140-146). Fueron recopiladas por un condiscípulo del músico, Maurice Emmanuel, que las desarrolla en un estudio de gran importancia, *Pelléas et Mélisande* (París, Ed. Mellottée, 1950). Robert Jardiller ha escrito un *Pelléas* de gran atractivo (París, Ed. Cl. Aveline, 1927). Robert Orledge tiene un libro sobre el teatro del compositor, donde *Pelléas* ocupa un destacado lugar: *Debussy and the Theatre* (Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1982). *Pelléas* fue empezada en 1893 y se estrenó en 1902; en este tiempo sufrió considerables retoques que es posible seguir en los manuscritos. O. d'Estrade-Guerra los estudia en *Les manuscrits de Pelléas et Mélisande* (*Revue musicale*, París, 1957). A veces se ha citado el nombre de Musorgski y su ópera *Boris Godunov* a propósito de *Pelléas*, como también la influencia del «Grupo de los Cinco» en Debussy. En sus *Essais de musicologie et autres fantaisies* (París, Ed. Le sycomore, 1980), A. Schaeffner utiliza dos estudios anteriores: «Debussy et ses rapports avec la musique russe», de 1953, y «Debussy et ses rapports avec la peinture», de 1962, que enriquecen el conocimiento del compositor. André Terrasson aporta en *Pelléas et Mélisande, ou l'initiation*, un minucioso estudio del simbolismo de la obra de Maeterlinck (París, Ed. EDIMAF, 1982).

La atormentada vida del hombre y del artista, y su obra, han sido tratadas en dos libros básicos, el de Léon Vallas, *Claude Debussy et son temps* (París, Ed. Albin Michel, 1958), y el de Edward Lockspeiser, *Debussy*, París, Ed. Fayard, 1980 (trad. del ingl. por Léon Dilé), completado con un análisis de las obras por H. Halbreich. Junto a estas dos obras esenciales hay que citar el libro de Louis Laloy, uno de los primeros comentarios que ha habido sobre el maestro, *Debussy* (París, 1909-1944); y el documentadísimo libro de Yvonne Tiénot y O. d'Estrade-Guerra, *Debussy* (París, Lemoine, 1962). Marcel Dietschy, que ha conseguido enriquecer los datos biográ-

ficos del músico mediante determinados descubrimientos, hace un enfoque psicológico del personaje en *La passion de Claude Debussy* (Neuchâtel, Suiza, Ed. de La Baconnière, 1962). Finalmente, el libro de H. Strobel, *Claude Debussy*, traducido del alemán por A. Coeuroy (París, Ed. Plon, 1952) es un enfoque de la concepción debussysta en los países de habla alemana.

Hay un aspecto sumamente original de Debussy en la crítica musical, cometido que ejerció durante algunos años. Su pluma estaba siempre alerta y era personal, incisiva, irónica. Hablaba de sus conciertos, de las obras, de su arte. Varios de sus artículos aparecidos en la *Revue blanche*, el *Gil Blas* y otras, han sido recopilados en *Monsieur Croche antidilettante* (París, Gallimard, 1921), reeditado en *Monsieur Croche et autres écrits*¹ (París, *ibíd.*, 1971) por François Lesure, al que también debemos la redacción de un número especial de la *Revue de Musicologie* (París, 1962) y un *Catalogue de l'oeuvre de Claude Debussy* (Ginebra, Minkoff, 1977). Hay que añadir que la numerosa correspondencia de Debussy, la mayor parte de la cual ha sido publicada, nos permite conocer mejor sus relaciones con sus amigos, colegas y colaboradores, y penetrar más en la psicología del hombre y en nuestra visión de él como creador. (Entre estas cartas se encuentran las dirigidas a Chausson, a su editor J. Durand, a P.-J. Toulet, a André Messager, a Molinari, a Robert Godet y G. Jean-Aubry, a Pierre Louys, a André Caplet, a su mujer, Emma, a Pasteur-Vallery-Radot, a Stravinski, a Victor Ségalen, a Gabriele d'Annunzio...) F. Lesure ha publicado una selección de cartas, Claude Debussy: *Lettres* (París, Hermann, 1980), obra ampliamente ilustrada cuya cronología permite una reconstrucción del mayor redescubridor de la música francesa.

El período de entreguerras (1918-45)

Generalidades

Aunque no pretendemos adjudicar a las efusiones de sangre los límites naturales de los conceptos del espíritu, es preciso reconocer que las conmociones sociales propiciadas por las guerras a menudo tienen el poder de hacer surgir una estética nueva en detrimento de la anterior. Así, para una mayor comodidad, podemos hablar de un período musical para el período de entreguerras, al menos en la medida en que al final de cada una de las dos conflagraciones desaparecen dos grandes maestros: Debussy y Bartók. De todas formas, no es posible definir una corriente a partir de una fecha concreta y será más conveniente remontar este estudio al *Pierrot Lunaire* (1912), de Schoenberg o a *La consagración de la primavera* (1913) de Stravinski. Pueden distinguirse así cuatro corrientes principales:

a) La guerra de 1914 no impidió el desarrollo de un movimiento musical claramente bosquejado ya en algunos países, sobre todo en Europa central, bajo la influencia de los románticos alemanes, sobre todo Wagner. Heinrich Strobel estudia este postromanticismo con el título de *La música austro-alemana después de Wagner*, en *Historia de la música*, II (París, Ed. Gallimard, 1963, pp. 790-810), con

¹ Versión española: Alianza Música, n.º 32, Madrid, 1987.

Gustav Mahler (1860-1911) y el grave Hans Pfitzner (1869-1949), el autor de *Pales-trina*; Eugen d'Albert (1864-1932) se acerca al público a través de su teatro directo (*Tiefland*), como es el caso de Franz Schreker (1878-1934), que estrenó en 1918 *Die Gezeichneten* (*Los estigmatizados*); junto a éstos puede citarse a Max von Schillings (1868-1933) que demuestra su verismo en *Mona Lisa*. En cualquier caso, el más personal y el más grande es Richard Strauss (1864-1949) que, después de los célebres poemas sinfónicos de 1888-1903, estrenó dos óperas esenciales: *Salomé* (1905) y *Elektra* (1908), para llegar al final de su vida a un teatro menos renovador, con *Daphné* (1937) y *Capriccio* (1941). Romain Roland le dedicó un estudio en *Musiciens d'aujourd'hui* (París, Hachette, 19.^a ed., 1949), A. Goléa (París, Flammarion, 1965) y Joseph Gregor, *Un maître de l'opéra, Richard Strauss* (precedido de un ensayo de G. Samazeuilh), traducción del alemán por M. Rémon (París, Mercure de France, 1942); finalmente, Claude Rostand escribió la biografía *Richard Strauss, l'homme et son oeuvre* (París, Seghers, 1964).

b) Al mismo tiempo que el romanticismo final, se desarrolla el expresionismo germánico, movimiento literario, pictórico y musical que tiene Viena como uno de sus centros. Allí ha producido Schönberg, antes de 1914 (*Los jardines colgantes* es de 1908), obras de carácter revolucionario, y ya ha concebido su sistema atonal, que se estudia en capítulos posteriores.

c) Otra corriente que sigue activa después de 1914 es, en parte, el impresionismo francés. Pese a las nuevas tendencias, es lógico que los músicos que se han consolidado a fines del siglo xix y principios del xx permanezcan fieles a su estética, como es el caso de Fauré (1845-1924), d'Indy (1851-1931), Schmitt (1870-1958), Ravel (1875-1937), que siguen produciendo obras valiosas hasta edades avanzadas. Pero en la nueva generación hay aún compositores que se muestran sensibles al color del impresionismo por el gusto de las sonoridades claras y la aversión por lo sombrío y por la densidad polifónica. Podemos citar a Jacques Ibert (1890-1962), al que Gérard Michel ha dedicado un libro, *Jacques Ibert* (París, Seghers, 1967), Georges Migot (1891-1976), Jean Rivier (1896), Marcel Delannoy (1898-1962), Francis Poulenc (1899-1963), Jean Françaix (1912) e incluso Olivier Messiaen (1908), con sus ocho *Preludios* para piano (1929), aunque este último se orientará hacia nuevos horizontes. En los 2 vols. colectivos *Cinquante ans de musique française* (París, Librairie de France, 1925), pueden encontrarse, pese a determinadas tomas de postura polémicas, una síntesis de la actividad musical en Francia desde 1874 a 1925, donde se estudian los movimientos que conducen al impresionismo para culminar en el «Grupo de los Seis», que se opone a él. Paul Landormy estigmatiza su decadencia en *Le déclin de l'impressionnisme* (*Revue musicale*, París, febrero de 1921).

d) La última corriente, la más importante por su influencia, es la de la Escuela rítmica y poliarmónica, que por diversos títulos comparten Stravinski (1882-1971) y Bela Bartók (1881-1945). En cualquier caso el que se impone antes es el maestro ruso desde *La consagración de la primavera* (1913), que encierra la sintaxis musical sobre la que se fundamentará la fuerza viva de las nuevas generaciones.

Francia

Después del armisticio de 1918, las cuatro corrientes descritas más arriba persistirán, se matizarán y evolucionarán hacia tendencias originales. La creación de una Europa nueva, con numerosos estados libres, da lugar a nuevos nacionalismos. La investigación del folclore y su explotación temática constituirán su primer acto de nacimiento en el campo musical. André Coeuroy estudia esta renovación nacionalista en su *Panorama de la musique contemporaine* (París, Simon Kra, 1928). El deseo de confrontar las diversas tendencias y tal vez el sueño de crear los Estados Unidos de Europa dan lugar, desde 1922, a la «Sociedad Internacional para la música contemporánea» (SIMC), cuya actividad (un festival cada año en una ciudad elegida, y conciertos de las secciones nacionales) permite localizar el punto de partida de una conciencia sonora universal.

El primer acontecimiento importante en la Francia de posguerra es la constitución del «Grupo de los Seis» (1919-1920), que reúne alrededor de Satie (1866-1925) a seis amigos de los que Henri Collet narra la actividad en un artículo de *Comoedia* (16 de enero de 1920), «Un livre de Rimsky et un livre de Cocteau: les cinq Russes, les six Français et Erik Satie». El libro de Cocteau es *Le coq et l'arlequin* (París, ed. de la Sirène, 1918), ampliado en *Le rappel à l'ordre* (París, Stock, nueva ed., 1946). Expone allí el poeta sus ideas estéticas: el arte francés debe ser una expresión de la claridad e ignorar el «pedal ruso» de Debussy. *Le Sacre* de Stravinski y *Parade* de Satie serían opuestas al impresionismo. Un segundo artículo de Collet en *Comoedia* (23 de enero de 1920), «Les Six Français: Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre», enciende violentas polémicas entre los partidarios de las nuevas tendencias y los de la escuela del encanto. Emile Vuillermoz ataca al grupo, del que denuncia, además del sentido publicitario y el oportunismo de su líder, Cocteau, la ausencia de una doctrina colectiva, puesto que cada uno de los «Seis» sigue una vía personal. En este sentido, consúltese su artículo en *Cinquante ans de musique française* (ya citado) y en su *Historia de la música* (París, Fayard, 1956/1978). Paul Landormy, más sagaz, pidió a los jóvenes músicos que definieran su actitud ante el problema de la creación. La respuesta de Honegger, por ejemplo (*La Victoire* de 28 de septiembre de 1920), demuestra hasta qué punto los «Seis» son diferentes entre sí, y que la «estética de music-hall» no era compartida por todo el grupo. Sólo tenían una actitud común: volverle la espalda al impresionismo, algo que Stravinski y Roussel (*Preludio de la Suite en fa sostenido*, de 1909, y *Padmâvati*, de 1914) habían hecho antes que ellos. La poliarmonía del *Sacre* (superposición de dos acordes cuyas notas surgen de la misma «escala de armónicos», pero cuya disposición en dos grupos relacionados con dos tonos parece introducir una doble tonalidad) pudo dar lugar a una teoría de la politonalidad. Darius Milhaud (1892-1974) se convirtió en su campeón apoyándose también en la bitonalidad aparente de un canon a la quinta, concepción habitual en la época clásica. Lo expuso en un artículo, Polytonalité et atonalité (*Revue musicale*, París, febrero de 1923), integrado en *Notes sur la musique* (París, Flammarion, 1982, pp. 173-188), y lo aplicó en algunas de sus obras, especialmente en *Las Euménides* (1917-1922) y los *Cinco estudios* (1920). Pasará del estilo armónico al estilo contrapuntístico, como hace notar Paul Collaer en su *Darius Milhaud* (Ginebra-París, Slatkine, 1982),

obra que incluye el catálogo completo de la obra del músico. Pueden encontrarse datos autobiográficos en *Entretiens avec Claude Rostand* (París, Julliard, 1952), recopilación de charlas a partir de una serie de emisiones de la radiodifusión francesa, y en *Notes sans musiques* (*ibíd.*, 1949), donde el autor evoca recuerdos pintorescos, en especial sobre los «Seis» y la brillante época que les vio nacer. Estas «notas» fueron ampliadas en *Ma vie heureuse* (París, Belfond, 1973), que incluía toda la vida del compositor hasta la víspera de su desaparición (443 números de opus). También muy importante, aunque de apariencia menos agresiva, la producción de Arthur Honegger (1892-1955) dio muy pronto fama mundial al compositor a través de piezas directas que han gustado tanto a los músicos iniciados como al gran público melómano. Arthur Hoérée explica este fenómeno en Arthur Honegger, musicien populaire (*Revue musicale*, París, enero de 1929), con la demostración de que *Le roi David* (1921), en el momento de su estreno parisiense en 1924, era al mismo tiempo una reacción contra el refinamiento y las piezas quintaesenciadas del post-debussyismo y una rehabilitación de las grandes formas clásicas anteriormente combatidas por el expresionismo. André George describe el clima de los primeros años de producción en *Arthur Honegger* (París, Ed. Claude Aveline, 1926). P. Claudel, A. Hoérée, Roland-Manuel y E. Vuillermoz redactaron un número colectivo dedicado al músico (*A. H. Collection Comoedia-Charpentier*, París, 1942). Los grandes frescos, la música de cámara y las sinfonías han sido objeto de estudios diversos: Marcel Delannoy (*H.*, París, Ed. Pierre Horay, 1953), J. Matter (*H. ou la quête de joie*, Lausana-París, Foëtisch, 1956), M. Landowsky (*H.*, París, Ed. du Seuil, 1957), W. Tappolet (*A. H.*, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, 1957). Jean Maillard y Jacques Nahoum escribieron un profundo análisis sobre *Les symphonies d'Arthur Honegger* (París, Ed. A. Leduc, 1974). W. Labhart ha publicado en los «Archivos nacionales suizos» (Zurich, noviembre de 1975) el catálogo (con algunos errores) de la importante obra del músico (unos 250 números). La edición Salabert también ha editado un catálogo, con un excelente prefacio de Huguette Calmel, que prepara una tesis, *Esthétique d'Honegger à travers ses écrits et son oeuvre*. También será de gran interés leer una selección de artículos publicada por el propio Honegger con el título *Incantation aux fossiles* (Lausana, Ed. d'Ouchy, 1948), donde expresa su posición en la lucha por la música contemporánea, y *Je suis compositeur* (París, Ed. du Conquistador, 1951), resumen de sus conversaciones con Bernard Gavoty durante unas emisiones de la radiofusión francesa. Francis Poulenc (1899-1963) demostró desde sus primeras obras una personalidad muy definida. Su evolución más interesante se produjo en el teatro y en la música religiosa. Véase Francis Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand* (París, Julliard, 1954), y *Francis Poulenc*, de Henri Hell (París, Plon, 1957). En opinión del autor, sus canciones, de escritura eminentemente vocal, constituyen lo esencial de su producción. Véase en este sentido *Journal de mes mélodies* (París, Grasset, 1964). Georges Auric (1899-1983) compuso ballets (*Phèdre* es un auténtico logro), músicas de escena y partituras para el cine donde la fina inteligencia del autor y su ingenio condicionan el lenguaje. Boris de Schloezer le dedicó un artículo en la *Revue Musicale* (París, enero de 1926) y Antoine Goléa un libro, *Georges Auric* (París, Ed. Ventadour, 1959). Escribió una recopilación de recuerdos, *Quand j'étais là* (París, Ed. Grasset, 1979). Louis Durey (1888-1979) se dedicó sobre todo a la música coral, en su dimensión social «progresista». Frédéric Robert le dedicó un libro muy

completo, *Louis Durey, l'aîné des Six* (París, Editeurs français réunis, 1968). Germaine Tailleferre (1892-1983) fue una brillante alumna del Conservatorio nacional, donde adquirió un oficio muy seguro que se advierte en una producción de sensibilidad muy femenina, enriquecida con los consejos de Ravel. Son muy interesantes sus *Mémoires à l'emporte-pièce*, parcialmente aparecidas en el n.º 19 de *Créer* (París, febrero, marzo y abril de 1975).

En paralelo con la actividad de los «Seis» es preciso señalar la importante acción de Albert Roussel (1869-1937) que, tras *Le festin de l'araignée* (1912), rompe con el impresionismo para orientarse hacia un nuevo clasicismo apropiado para la música pura, que le permite la producción de una amplia serie de obras de primera fila. Véase «Albert Roussel créateur d'un nouveau classicisme», de A. Hoërrée (*Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, 5.ª serie, Bruselas, Palais des Académies, t. LXIII, 1981, 1982, 1983). La cuestión ha sido estudiada también en varias monografías: del mismo autor, *Albert Roussel* (París, Rieder, 1938); R. Bernard, *Albert Roussel* (París, Ed. La Colombe, 1948); Marc Pincherle, *Albert Roussel* (Ginebra, Kister, 1957); el número especial de la *Revue musicale*, (París, abril y mayo de 1929) contiene análisis técnicos precisos. Dom Angelico Surchamp es autor de una síntesis de la obra de gran claridad, *Albert Roussel* (París, Seghers, 1967) y Basil Deane de una documentadísima monografía en inglés, *Albert Roussel* (Londres, Barrie & Rockliff, 1961)². La reacción antiimpresionista, aunque Roussel se anticipó, quedó fijada mediante una especie de «retorno al pasado» por parte de Stravinski, figura dominante en el período de entreguerras, tendencia que ya es sensible en su *Octeto* (1923) y se hace evidente en la *Sonata* (1924) y la *Serenata* (1925), ambas para piano. André Schaeffner estudió esta facultad de renovación en su *Stravinsky* (París, Rieder, 1931), así como Robert Siohan en *Stravinsky* (E. du Seuil, «Solfèges», 1959-1971). Se habló de retorno a Bach, fórmula cómoda y discutible. Este retorno ha hecho correr mucha tinta, con polémicas como la de la *Revue musicale* entre Charles Koechlin (Le Retour à Bach, noviembre de 1926; Réplique sur le retour à Bach, marzo de 1927) y Boris Schloezer (A la recherche d'une discipline, febrero de 1927; Réponse à Ch. Koechlin, octubre de 1927). Lo que Stravinski busca es una música despersonalizada, un arte objetivo, según indica Robert Wangermée en *Visage de Bach dans la musique contemporaine (Revue internationale de Musique, otoño de 1950)*³. Aparte del dodecafonismo, presente sobre todo en países germánicos, el neoclasicismo se desarrolla en toda Europa. En Francia, donde los viejos suelen permanecer fieles al pasado y otros prosiguen con sus búsquedas, la actividad musical es considerable. René Dumesnil, en *La musique en France entre les deux guerres* (Ginebra-París-Montreal, Milieu du Monde, 1964), describe todo esto en un cuadro muy completo. Señalemos otros nombres de importancia. Char-

² Espasa-Calpe publicará en breve una biografía de Roussel, escrita por Gérard Michel (col. Clásicos de la música).

³ Véase la importante monografía de Eric Walter White, *Stravinsky, the man and his work*, cuya última edición es de 1979, y que ha sido traducida al francés en 1985 (Lattès). Añádase la monografía de Roman Vlad en italiano (Einaudi, 1974), cuya 3.ª ed. en inglés es de 1978 (Oxford Univ. Press). Tres autores españoles han publicado monografías sobre Stravinski: J. E. Cirlot (Gustavo Gili, 1949), Federico Sopena (Ed. Moneda y Crédito, 1956) y Santiago Martín, autor de la traducción de este *Compendio* (Salvat, Grandes biografías, n.º 86, Barcelona, 1986). Esta última obra —dedicada a la obra del compositor— incluye también la parte biográfica del libro de E. W. White.

les Koechlin (1867-1950) sigue atento en una actividad de búsqueda, especialmente en su grandioso *Livre de la Jungle*. Escribió también algunos textos teóricos de valor: tratados de armonía, de contrapunto, del coral y de orquestación. J. Roy le dedica un capítulo en *La musique française* (París, Debresse, 1962). Véase también el estudio de P.-G. Langevin en el triple número de *la revue musicale* (números 324, 325, 326, París, 1979). Florent Schmitt (1870-1958) evolucionó poco; en su vejez compuso páginas muy significativas, como el *Cuarteto de cuerda* (1949) y la *Segunda Sinfonía*. P.-O. Ferroud realizó una primera aproximación al músico en *Autour de Florent Schmitt* (París, Durand, 1927), que amplió Y. Hucher en *Florent Schmitt* (París, Plon, 1953, reed. Editions d'Aujourd'hui). Maurice Ravel, tras su bella producción anterior a la guerra, aún compuso algunas de sus mejores partituras. Entre la abundante bibliografía raveliana podemos citar tres números especiales de *La Revue musicale* (París, abril de 1925, diciembre de 1938, enero de 1939); Maurice Ravel, por T. Aubin, L.-P. Fargue, A. Hoérée, H. Jourdan-Morhange, M. Long, G. Pioch (París, Ed. Chaix, 1945); Roland-Manuel, *A la gloire de... Ravel* (París, Gallimard, 1948); V. Jankélévitch, *Ravel* (París, Ed. du Seuil, «Solfèges», 1956). A Hoérée incluyó una síntesis en el *Dictionnaire Bordas*. La interpretación de determinadas obras ha sido estudiada por V. Perlemuter y H. Jourdan-Morhange en *Ravel d'après Ravel* (Lausana, Ed. du Cervin, 1953). Véase también *M. Ravel au xx^e siècle* (París, CNRS, 1976), las Actas de un coloquio celebrado con motivo del centenario de 1975, y A. Orenstein, *Ravel, man and musician* (Nueva York, Columbia University Press, 1975). André Caplet, que provenía del debussismo, se orientó hacia un arte personal en el que a menudo aparece como auténtico descubridor. Para el estudio de la obra de este gran músico, a menudo muy mal conocido, véase la *Revue musicale* de julio de 1925; Y. Gouverné (con el pseudónimo de Yves Marc): *André Caplet* (París, Publications du «Monde musical», 1924); *André Caplet* (número especial del *Zodiaque*, abadía de La Pierre-qui-vire, Saint-Léger-Vauban, 1978); L. Garaude, André Caplet, Musicien normand, en *Etudes normandes*, vol. III, 1981; cite-mos finalmente la tesis de Claire Moreau, basada en una importante correspondencia, *A la découverte d'André Caplet* (Conservatorio nacional superior de música, 1972). Jean Rivier (1896) se afirmó como sinfonista; Henry Barraud (1900), como un constructor de grave estilo; Manuel Rosenthal (1904), discípulo de Ravel, es un brillante orquestador, como Tony Aubin (1907-1982); Jacques Chailley (1910), junto a su brillante carrera como musicólogo, ha realizado una actividad de sutil compositor. Sobre él puede consultarse *De la musique à la musicologie*, Tours, 1980. El ejemplo de los «Seis» da lugar a la creación de nuevos grupos. En 1923, la «Escuela de Arcueil» une a Roger Desormière, que se convertirá en un importante director de orquesta, a Henri Cliquet-Pleyel, Maxime Jacob y al más prolífico de todos ellos, Henri Sauguet. Para este último consúltese France-Yvonne Bril, *Henri Sauguet* (París, Ed. Seghers, 1967) y el número triple de la *Revue musicale* (361, 362, 363, París, 1983). Sobre el grupo, véase D. Milhaud, *Etudes* (París, Ed. Claude Aveline, 1927). El padrino de la «Escuela de Arcueil» fue Erik Satie, que en 1919 compuso una importante obra, *Socrate*. Léase, de P.-D. Templier, *Eric Satie* (París, Ed. Rieder, 1932) y *E. Satie*, de Ornella Volta (París, Ed. Seghers, 1979). Desde 1919 la capital conoce una gran afluencia de músicos extranjeros, que constituirán la Escuela de París, y algunos de ellos adquirirán la nacionalidad francesa, como Marcel Mihalovici (1898), nacido en Rumanía, Alexandre Tansman (1897), de origen

polaco, o el húngaro Tibor Harsanyi (1898-1954). Citemos también a Igor Markevitch (1912-1983), al inglés Lennox Berkeley (1903), el suizo Conrad Beck (1901), alumnos los tres de Nadia Boulanger, el checo Bohuslav Martinu (1890-1959), que trabajó con Roussel. En 1936 se crea un nuevo grupo, «Jeune France», con Yves Baudrier (1906), Daniel-Lesur (1908), André Jolivet (1905-1974), que desde 1935 destaca con *Mana*, para piano, y Olivier Messiaen (1908), que en 1944 triunfa con sus *Tres pequeñas liturgias de la presencia divina*. No practican ninguna estética ni lenguaje común, pero se orientan hacia un arte más humano, como reacción contra determinado intelectualismo musical. Sobre estos compositores podemos encontrar datos en el *Dict. Bordes* o en el *New Grove*. Léase, además, *André Jolivet*, de S. Demarquez (París, Ed. Ventadour, 1958); *Olivier Messiaen*, de Pierrette Mari (París, Seghers, 1970), así como las escritas por Alain Périer (París, Ed. du Seuil, 1979) o por Harry Halbreich (París, Fayard, 1980).

El campo del teatro en la época de entreguerras se presenta particularmente rico en búsquedas. Ya no es el tiempo del drama lírico wagneriano ni de la ópera verista, ni tampoco el de *Pelléas et Mélisande*. Los músicos renuevan los géneros antiguos o crean formas nuevas. Roussel hace revivir la ópera-ballet del siglo XVIII con *Padmâvatî* (1914-1918) de la que el *Cabier Albert-Roussel n.º 2* (Tours, Jean Leguy, 1979) constituye un completísimo estudio musicológico. Bronislaw Horowicz, en *Le théâtre d'opéra* (París, Ed. de Flore, 1946) estudia el género «oratorio-ópera» abordado por Stravinski en *Oedipus Rex* (1927) y comentado por el mismo compositor en su *Poética musical* (Plon, 1952)⁴. Algunas partituras de Honegger pertenecen a este género, como *Le roid David* (1921), *Amphion* (1929), *Sémiramis* (1933), *Antigone* (1927) (véase la separata *Antigone*, con un estudio de Paul Collaer, París, Ed. Senart-Salabert, 1927), *Jeanne d'Arc au bûcher* (1935) (véase J. Chailley, Honegger et le théâtre, *Revue d'Histoire du théâtre*, 1956, I). Darius Milhaud, con *Orestie* (1913-1922) y *Christophe Colomb* (1928), sobre un texto de Claudel (ópera-oratorio con elementos cinematográficos), aporta un espectáculo de gran novedad (véase el número sobre música francesa de la revista *Aubrich*, Viena, mayo de 1930). El mismo compositor escribió dos óperas de cámara cuyo reducido efectivo instrumental permite una lectura diáfana, *Les malheurs d'Orphée* (1924) y *Le pauvre matelot* (1926), así como tres «óperas minuto» muy próximas a la cantata (véase A. Hoérée, *Le pauvre matelot*, en *Lyrice*, n.º 59, París, 1980). La ópera bufa atrajo a compositores muy poco duchos en la música ligera, como A. Roussel en *Le testament de la tante Caroline* (1935), Roland-Manuel en *Isabelle et Pantalon* (1922), Jacques Ibert en *Angélique* (1924). También se dieron las llamadas «óperas serias», en espectáculos de la Exposición universal de París de 1937 (Barraud, Delannoy, Harsanyi. Rivier, Rosenthal, Thiriet). Consúltese «La musique dans l'Exposition de 1937», en la *Revue musicale* (junio-julio de 1937). El gusto por el ballet no dejó de desarrollarse desde que Diaghilev (1872-1929) y su célebre compañía de los «Ballets Rusos» acometieron su renovación, incluso después de la muerte del empresario y animador. Sobre este asunto véase Maurice Brilliant, *L'influence multiforme des ballets russes* (*Revue musicale*, diciembre de 1930 y enero de 1931), así como *Serge de Diaghilev, sa vie, son oeuvre, sa légende*, de Serge Lifar (Ed. d'Aujourd'hui, 1982). Habría que añadir la actividad de las «Soirées de París»,

⁴ Versión española en Taurus, Ensayistas, n.º 147, Madrid, 1977.

de los «Ballets de Monte-Carlo», de los «Ballets suecos»; que acogieron a los «Seis». Véase, de Pierre Michaut, *Le Ballet contemporain* (París, Plon, 1952) y, de André Lévinson, *Les visages de la danse* (París, Grasset, 1933). Al convertirse en sonoro, el cine atrajo a muchos compositores de valía que se sometieron a la estética de la pantalla. Entre ellos, G. Auric, Louis Beydts, A. Hoérée, A. Honegger, M. Jaubert, D. Milhaud, Roland-Manuel, Maurice Thiriet, Jean Wiener. Sobre este tema puede leerse el número de *Polyphonie* dedicado a la música mecánica (París, Richard-Masse, 1950), le film sonore (*Revue musicale*, diciembre de 1934), *La musique et le cinéma*, de G. Hacquart (París, PUF, 1959), *Défense et illustration de la musique dans le film*, de H. Colpi (Lyon, Serdoc, 1963). Finalmente podemos señalar el bello libro de F. Porcile, *Maurice Jaubert, musicien populaire ou maudit?* (París, Editeurs français réunis, 1971).

Más que un período, los años 1918-1945 constituyen un movimiento que, en lo musical y sobre todo en París, conoció una vitalidad y una densidad excepcionales. Además de los conciertos semanales «oficiales», los directores de orquesta daban a conocer la nueva música: P. Monteux, S. Koussevitzki, W. Staram, R. Désormière, R. Siohan, Jane Evrard. A sus manifestaciones es preciso añadir las del Vieux-Colombier (organizadas por la *Revue musicale*), las de la Société nationale de Musique, de la Société musicale indépendante, del Triton, de la Sérénade, los «Conciertos Wiener» y la actividad de los solistas del momento. Sobre este tema léase D. Milhaud, *Notes sur la musique* (París, Flammarion, 1982); Piero Coppola, *Dix-sept ans de musique à Paris* (París-Ginebra, Slatkine, 1982); G. Auric, *Quand j'étais là* (Grasset, 1979); Jean Wiener, *Allegro appassionato* (París, Belfond, 1978).

Otros países

En Bélgica aparecen dos tendencias. Los músicos flamencos se orientan sobre todo hacia la aportación germánica, mientras que los valones (francófonos) lo hacen hacia la música francesa, que sigue siendo el polo de atracción de la mayor parte de los compositores. En el siglo XIX, dos grandes figuras que trabajaron en Francia antes de volver a su país natal pueden ser consideradas promotores de la musicología de expresión francesa: F. J. Fétis (1784-1871), fundador de la *Revue musicale*, de los «Conciertos históricos» y director del Conservatorio de Bruselas; y su sucesor, F. A. Gevaert (1828-1908), cuyas obras teóricas poseyeron gran autoridad (en especial su *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*). Sobre Fétis, léase R. Wangermée, *FR. J. Fétis, musicologue et compositeur* (Academia real de Bélgica, clase de Bellas Artes, Memoria VI/4, Bruselas, 1951); del mismo, *Les premiers concerts historiques à Paris (Mélanges Closson, Bruselas, 1948)*. Sobre Gevaert, E. Closson, *Gevaert* (Bruselas, 1924).

Entre los compositores flamencos destacan Peter Benoit (1834-1901), autor de populares cantatas de grandes efectivos; Jan Blockx (1851-1912), autor de óperas muy populares; Edgar Tincl (1854-1912), cuyo oratorio *Franciscus* fue interpretado en numerosas ocasiones. Una buena obra de iniciación, *Sommets de la musique*, de C. Höweler (Gante/París, 1947 y posteriores reediciones) le dedica sustanciosas noticias. Véase también Ch. Van den Borren, *Peter Benoit* (Bruselas, 1942, en francés) y P. Tinel, *Edgar Tinel* (Bruselas, 1946).

Entre los valones hay que destacar dos nombres esenciales, ya tratados en el capítulo «Música francesa»: César Franck (1822-1890), de origen germánico y naturalizado francés; y Guillaume Lekeu (1870-1894), que fue su último alumno y que también eligió vivir en París los pocos años de su fulgurante carrera. Uno y otro fueron durante mucho tiempo modelos para los músicos belgas; sin embargo, Debussy y el impresionismo marcaron a su vez sus lenguajes, sobre todo en el caso de Joseph Jongen (1873-1953) o Fernand Quinet (1898-1971), que tendió hacia un arte intelectual. Una figura dominante es la de Paul Gilson (1865-1942), influenciado por el «Grupo de los Cinco» ruso, pedagogo de gran valía, autor de tratados teóricos y alrededor del cual se constituyó el grupo de los «Sintetistas». Entre los miembros de éste, citemos: el truculento Marcel Poot (1901); el intimista René Bernier (1905); Gaston Brenta (1902-1969); Maurice Schoemaker. Citemos también un músico de gran clase: Jean Absil (1893-1974), también alumno de P. Gilson; Albert Huybrechts (1899-1938), de gran sensibilidad; el investigador autodidacta Raymond Chevreuille (1901-1972); y el vanguardista André Souris (1899-1970).

Véase; de Gaston Brenta, *Paul Gilson* (Bruselas, Ed. La Renaissance du Livre, 1965); de A. Hoérée, *Géographie musicale, 1931*, artículo «Belgique» (*Revue musicale*, París, julio-agosto de 1931); de Ch. Van den Borren y E. Closson, *La musique en Belgique du Moyen Age à nos jours* (Bruselas, Ed. La Renaissance du Livre, 1950). R. Wangermée incluyó una síntesis en el artículo «Belgique» del *Dict. Bordas*. Consúltese también, y en especial, la importante y reciente obra dirigida por R. Wangermée y Mercier, *La musique à Bruxelles et en Wallonie* (Bruselas, La Renaissance du Livre, 1982).

Hay que señalar especialmente la actividad del Teatro de la Moneda, donde se han estrenado, desde hace más de medio siglo, muchas obras desdeñadas por París (desde Chabrier, d'Indy, Chausson, Magnard y Massenet a J. Chailley en 1957) así como la importancia de la escuela de violín de Lieja, con Ch. de Bériot (1802-1870); H. Vieuxtemps (1820-1881), Eugène Ysaye (1858-1931), además de M. Marsick que, en el conservatorio de París, fue maestro de J. Thibaud, G. Enesco y Carl Flesch. Eugène Monseur fue autor de una estudio sobre la escuela de violín de Lieja en *125^e anniversaire, Conservatoire royal de Musique de Liège* (Lieja, 1951); se han dedicado obras específicas a H. Vieuxtemps (por P. Bergmann, Turnhout, 1920) y E. Ysaye (por A. Ysaye y B. Ratcliffe (Bruselas, 1948, en francés).

En los *Países Bajos* hay tres compositores que, al comenzar el sigloxx, consiguieron el renacimiento de la música holandesa: Bernard Zweers (1854-1924), profesor del Conservatorio de Amsterdam, donde formó a numerosos discípulos; Johan Wagenaar (1862-1942), excelente improvisador del órgano, autor de óperas importantes; y Alfons Diepenbrock (1862-1921), influenciado primero por Wagner y más tarde por Debussy y la escuela francesa. La música alemana tenía indudablemente una gran resonancia en los Países Bajos —citamos en este sentido la actividad del director W. Mengelberg que, desde su puesto de director del Concertgebouworkest desde 1895, impuso a Mahler y a Richard Strauss—, pero los tres músicos citados consituyen la base de un movimiento nacional que dará sus frutos en las generaciones siguientes. Léase, de C. Höweler, *Sommets de la musique* (Gante, París, 1947, y ediciones posteriores); E. Reeser, A. *Diepenbrock* (Amsterdam, 1938); del mismo autor, A. *Diepenbrock Catalogus* (Amsterdam, 1962). La siguiente generación apa-

rece dominada por dos figuras esenciales que abren la música holandesa a Europa. En primer lugar, Sem Dresden (1881-1957), profesor y más tarde director del Conservatorio de Amsterdam, atraído por el impresionismo francés y que pronto ha de orientarse hacia el arte riguroso de Albert Roussel. Hay que añadir que dio a conocer en su país la música francesa. En segundo lugar, Willem Pijper (1894-1947), que se aleja de Mahler gracias a las aportaciones de Stravinski o Milhaud. Como este último, practica la politonalidad y enriquece su obra con una compleja rítmica. Su *Antigone* (1926) utiliza una original prosodia. Como enseñante (dirigió el conservatorio de Rotterdam) formó a numerosos jóvenes músicos. En el *Larousse musical* (París, 1982) puede encontrarse un artículo de A. Gauthier sobre Sem Dresden y una noticia sobre W. Pijper de Marc Vignal. Entre los alumnos de este último hay que tener en cuenta el nombre de Henk Badings (1907) y el artículo de Marc Vignal en el *Larousse musical* (París, 1982). Hay que citar también a Matthijs Vermeulen (1888-1967) que vivió mucho tiempo en Francia, que no sólo fue compositor, sino también un excelente crítico; Hendrik Andriessen (1892-1981), compositor de música religiosa; Daniel Ruyneman (1886-1963), atraído por el impresionismo, y que se sirvió del color de las vocales en su música para voces, sobre todo en *De Roep* (*La llamada*). Encontraremos noticias sobre todos estos músicos en dos enciclopedias: *New Grove* (1980) y *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel, 1973). Hay una síntesis en *Géographie musical*, 1931, debida a Paul F. Sanders (*Revue musicale*, París, julio-agosto de 1931). Consúltese también el *Dict. Bordas*, II, artículos Pays-Bas, de C. Maas; y el *Larousse de la musique* (París, 1982), artículo Pays-Bas, de A. Gauthier y M. Vignal.

Italia, durante casi todo el siglo xix, aparece dominada por el triunfo de la ópera con Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi y los veristas Puccini, Mascagni, Leoncavallo y Giordano. Después de las tentativas de Sgambati y Martucci, tres músicos consiguen renovar el glorioso pasado de la música italiana y asegurarle un nuevo camino propio: Pizzetti (1880-1968), Malipiero (1882-1973) y Casella (1883-1947). A ellos se les puede añadir, Alfano, Respighi y Castelnuovo Tedesco. Son músicos que beben en el espíritu del pasado y reaccionan contra el drama verista para explotar las riquezas nacionales que reencuentran en un neoclasicismo que se basa esencialmente en el diatonismo. Pizzetti se inspirará en el canto llano; Casella, con su *Partita* (1925) y con *Scarlattiana* (1926) hace revivir el siglo xviii en un nuevo espíritu; Malipiero busca formas inéditas para la escena como ya ha hecho con sus *Siete Canciones* (1920). Sobre esta renovación italiana, léase Guido M. Gatti, en la *Histoire de la musique*, II (París, *Enc. de la Pléiade*, pp. 1377-1832). Casella, que fundó la Società nazionale di Musica habla de ella en Jeunes et indépendents Italiens (*Revue musicale*, 1927). L. Cortese le dedica un libro, *Alfredo Casella* (Génova, Emiliano Degli Orfini, 1935) y la *Rassegna musicale* un número especial (mayo-junio de 1943). La generación siguiente, con Petrassi (1904) y Dallapiccola (1904-1975) partirá de la aportación de los mayores antes de orientarse hacia las nuevas tendencias del dodecafonismo.

Mucho después de la época riquísima del siglo xvi, *España*, conoció la aportación de carácter folclórico de dos grandes músicos, Granados (1867-1916) y Albéniz (1860-1909). Un maestro, Manuel de Falla (1876-1946), después de un período

relativamente nacionalista, eligió el camino de un arte de austera belleza, especialmente con el *Concerto* para clavecín. Léase: Roland-Manuel, *Manuel de Falla* (París, 1930); Suzanne Desmarquez, *Manuel de Falla* (París, Ed. Flammarion, 1963). Junto a Falla hay que citar a Turina (1882-1949), Esplá (1889-1976), Mompou (1893-1987), Ernesto Halffter (1905). J. Subirá es autor de una síntesis en *La musique espagnole* (París, PUF, 1959).

La figura de Paul Hindemith (1895-1963) resulta dominante en la Alemania del período de entreguerras. Si Brahms lleva a Max Reger, padre este último de la polifonía alemana moderna, Max Reger tiene como sucesor a Hindemith, que tras un período relativamente expresionista (*Die Junge Magd*) y cierta influencia del impresionismo francés, representa la tendencia neoclásica. Hindemith hace uso de la «tonalidad ampliada» y, a ejemplo de A. Berg en *Wozzeck*, introduce las formas de la música pura en su teatro, especialmente en *Cardillac* (1926) y en *Matías el pintor* (1934). Se orienta también hacia una música social con sus *Lehrstücke* (piezas didácticas), como *Wir bauen eine Stadt* (Construimos una ciudad) en un intento de llevar hacia la música, mediante una especie de juego, a un público más amplio. Se constituye así en el jefe de filas de un grupo al que se unen W. Fortner, Hartmann, Henze o Carl Orff (1895-1982), cuyo teatro explota la tragedia griega y su gestualidad. Léase, de H. Strobel, *Paul Hindemith* (Maguncia, Ed. Schott, 1948). Una tendencia semejante hacia la música «utilitaria» o «funcional» (*Gebrauchsmusik*), con elementos de jazz, caracteriza el arte de Kurt Weill (1900-1950), que admite la influencia del teatro social de Bertolt Brecht. Véase, de H. H. Stuckenschmidt, *Neue Musik* (Berlín, Zwischen die beiden Kriegen, 1951).

En Hungría hay dos figuras dominantes en música, Béla Bartók (1881-1945) y Zoltan Kodály (1882-1967). Después de haber sufrido la influencia germánica de Wagner, de Strauss y de Liszt, Bartók forja un lenguaje original que se basa en el folclore de su país y en el de Rumanía y Bulgaria, con sus especialísimas escalas y sus complejos ritmos. Bartók es una de las grandes personalidades de entreguerras; tras su muerte en la pobreza en Estados Unidos tendrá una considerable influencia y su obra conocerá un inmenso éxito internacional. Léase: de Pierre Citron, *Bartók* (París, Seuil, 1953), el número especial de la *Revue musicale* dedicado a Bartók (n.º 224, París, 1950) y Béla Bartók, de Gisèle Brelet en *Histoire de la musique*, II (París, Enc. de la Pléiade)⁵. La aportación de Zoltan Kodály resulta tan considerable como la de Bartók. Autor de una importante obra coral, es folclorista, musicólogo y además autor de un método que ha atravesado las fronteras. Véase J. Ribière-Raverlat, *L'éducation musicale en Hongrie* (París, Leduc, 1967); *Zoltano Kodály octogenario sacrum* (Budapest, Akademiai Kiado, 1962, en francés, con la bibliografía

⁵ En español: *Bartók*, de Pierrette Mari (Espasa-Calpe, Clásicos de la Música), *Escritos sobre música popular* (Siglo XXI, México, 1977, distribuido normalmente en España). Una monografía clásica es la de Halsey Stevens, *The life and music of B.B.* (Oxford Univ. Press, 1953, 3ª ed. rev., 1978). En francés es reciente la biografía de Ives Queffélec (Mazarine, 1981), autor que poco después obtendría el Premio Goncourt de novela. En inglés ha sido publicada una amplia selección de su correspondencia, B. B., *Letters*, edición de János Demény, prefacio de Sir Michael Tippett, Faber, 1971.

completa de la obra). Léase también: J. Vigué y J. Gergely, *La musique hongroise* (París, PUF, 1959)⁶.

En *Checoslovaquia* la música pudo conservar su carácter nacional a pesar de la proximidad germánica gracias a la utilización del folclore por parte de los maestros. Después de los grandes nombres del pasado, B. Smetana (1824-1884) y A. Dvořák (1841-1904), Leoš Janáček (1854-1928) aparece como un compositor moderno por el atrevimiento y la pureza de su lenguaje, especialmente en óperas como *Jenufa* (1903) y *La zorrita astuta* (1923). Léase, de Erwin Felber, Leoš Janáček (*Revue musicale*, París, agosto de 1929); J. Racek, Le compositeur tchèque Leoš Janáček (*Revue musicale*, París, julio de 1929); D. Muller, *Leoš Janáček* (París, Ed. Rieder, 1930)⁷. De la misma generación hay que recordar el nombre de J. B. Foerster (1859-1951), dedicado sobre todo a la música coral, que fue director del Conservatorio de Praga; de la generación siguiente recordemos a V. Novák (1870-1949), que explotó el folclore moravo y eslovaco; a J. Suk (1874-1935). Ambos formaron numerosos alumnos en una tendencia claramente tradicionalista. La proclamación de la república en 1918 favoreció la expansión musical y la apertura a la modernidad, en especial desde 1920, por influencia de Stravinski y el «Grupo de los Seis». El nuevo régimen de 1948 tendrá un considerable impacto por la organización estatal de la música en un sentido menos innovador. Hay que subrayar también la importancia de un compositor típicamente nacional, Bohuslav Martinů, cuya carrera, sin embargo, se desarrollará en el extranjero; fue discípulo de Roussel en París y allí residió durante dieciocho años. Autor de teatro, de poemas sinfónicos, de música de cámara, abandonó su estilo «parisiense» para alcanzar su auténtica personalidad. Le gusta la expresión del tumulto, especialmente en *La Bagarre* (llegada de Lindbergh a París) y en *Half-Time* (evocación de un partido de fútbol). Entre sus aportaciones principales está la de haber ayudado a su país a librarse de la influencia austro-alemana. Léase: J. Bruyr, *L'écran des musiciens* (París, Ed. Les Cahiers de France, 1930); M. Safranek, *B. Martinů* (Londres, 1963). El dodecafonismo de la Escuela de Viena no tuvo allí más que un eco restringido, pero de él puede derivarse la escritura atemática de Alois Hába (1893-1973) que concibió una teoría de los microintervalos: cuartos de tono, tercios de tono, sextos de tono, duodécimos de tono. Su ópera *La madre* (1930), compuesta según el sistema de cuartos de tono, precisó la construcción de instrumentos adaptados a estos intervalos. A. Hába escribió un tratado donde exponía sus teorías: *Neue Harmonielehre* (Leipzig, Fr. Kistner y C. F. W. Siegel, 1927). Pueden encontrarse estudios de conjunto sobre la música checa en: Probus, *Géographie musicale* 1931 (*Revue musicale*, París, julio-agosto, 1931); E. Haraszti, en *Histoire de la musique*, II (París, Gallimard, 1963, pp. 707-717); J. Kouba y R. Rybaric, en *Science de la musique*, II (París, Bordas, 1976) y C. Gardansky publicó un diccionario, *Les compositeurs tchécoslovaques contemporains* (Praga y Bratislava, Pantón, 1966, en francés).

⁶ Puede añadirse: László Eöszé, *Z. K., his life and work* (Collet's, Londres, 1962) y J.-P. Aman, *Z. K., suivi de Huit lettres à Ernest Ansermet et de la «méthode» de Kodály* (Ed. de L'Aire, Lausana, 1983).

⁷ Reeditado en *Les Introuvables*, París, 1977. Véase más bibliografía en el capítulo anterior, en el apartado dedicado a «Checoslovaquia».

En *Rumania* el canto popular de las ciudades y del campo y una supervivencia del estilo salmódico de la música religiosa del Medievo son elementos que marcan el estilo peculiar de las obras de los compositores rumanos. Citemos los músicos más importantes nacidos en la segunda mitad del siglo XIX: G. Dima (1844-1925), Ion Vidu (1863-1931), D. G. Kiriác (1866-1928), T. Teodoresco (1878-1920), y el más importante de todos, G. Enesco (1881-1955), compositor y virtuoso del violín de fama internacional. Alumno de Gabriel Fauré en el Conservatorio de París, apenas sufrió la influencia de la música francesa. Su tragedia lírica *Edipo* (1936), estrenada en la Ópera de París, constituye una fecha importante en la historia del teatro. Léase, de F. Goldbeck, Enesco le rhapsode (*Revue musicale*, París, noviembre de 1932); de M. Pincherle, Sur Georges Enesco (*ibíd.*); *G. Enesco pour le 80^e anniversaire de sa naissance* (Bucarest, 1961, obra colectiva); L. Voiculesco, *Œdipe de G. Enesco* (Bucarest, 1947). Dos personalidades más jóvenes emprendieron la renovación de la música rumana: Michel Jora (1891-1971) y Michel Andricu (1894-1974). Cuando muchos compositores, tras concluir sus estudios, iban a perfeccionarse a Alemania o a París y sufrían la influencia de las tendencias europeas del período de entreguerras, las nuevas circunstancias políticas posteriores a 1944 les llevaron a reconsiderar un arte auténticamente nacional, en plena expansión de las instituciones musicales. Se desarrollaron las investigaciones folclóricas, sobre todo en medios campesinos de la más pura tradición. La actividad del eminente etnomusicólogo C. Brăiloiu (1893-1958) y el ejemplo de Béla Bartók, investigador del folclore rumano, que supo integrar en su obra con el húngaro, provocaron una bienhechora emulación. El lenguaje se enriqueció con las escalas modales rumanas, con el uso de microintervalos, de pedales armónicos y de sutiles ritmos. Entre los contemporáneos podemos citar a S. Toduta (1908), P. Constantinesco (1909-1963), C. Silvestri (1913-1969), A. Vieru (1926), D. Popovici (1932). Léase, de C. Brăiloiu, Esquisse d'une méthode de folklore musical (*Revue de musicologie*, XV, París, 1931); sobre C. Brăiloiu: A. Schaeffner, Bibliographie des travaux de C. Brăiloiu (*Revue de musicologie*, XLIII, París, 1959); sobre la música rumana: T. Brădiceanu, Histoire et état actuel des recherches sur la musique roumaine (*Art populaire*, II, París, 1923, en francés) L. Cassini, *Music in Rumania* (Londres, 1954, en inglés); V. Cosma, artículo «Roumanie» en *Science de la musique*, II (París, Bordas, 1976); Marcel Frémont, Roumanie, en *Histoire de la musique*, II (París, Enc. de la Pléiade, pp. 1333-1335).

Arthur HOÉRÉE

II. DESPUÉS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Los «independientes» de la música contemporánea

Escuelas no francesas

El final de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) provocó en los jóvenes compositores una toma de posición que suponía un retorno a la simplicidad. Pero

después de los terribles años que van de 1941 a 1944 la reacción fue muy distinta. La elección de esta fecha no es arbitraria, ya que supone una neta división entre el período precedente y el que viene a continuación, durante el cual va a descubrirse muy pronto una enorme diversidad, tanto en lo que se refiere a lenguajes como en lo que toca a los medios técnicos a que han dado lugar.

La nueva generación sólo tiene un objetivo: innovar y conquistar espacios sonoros en los que realizan descubrimientos de gran riqueza, a menudo al precio de inextricables complejidades. Si muchos músicos de antes no se habían adherido sin desconfianza al dogma de la Escuela de Viena, los jóvenes de posguerra se unen casi incondicionalmente a la revolución del lenguaje que esta doctrina llevaba a cabo al abolir la jerarquía de las funciones tonales —base de todo el arte clásico— en provecho de una reorganización de los doce semitonos de la gama. Sin embargo, varios compositores —y no de los menores— se sitúan voluntariamente al margen de cualquier doctrina y pretenden permanecer independientes. Es el caso de Stravinski que, si después llegó a escribir partituras según principios seriales, no cesó desde 1940 de despojar su lenguaje sin renunciar a determinadas reminiscencias neoclásicas. Su obra *Poética musical* (1940) será durante mucho tiempo el breviario de todo aprendiz de compositor. La bibliografía sobre su obra es tanto más abundante cuanto más pronto comenzó el compositor a ser objeto de estudios, hasta el punto que muchas obras importantes sobre este músico fueron escritas antes de concluir su carrera. Citemos, al menos, los dos *Stravinski* de Paul Collaer (Bruselas, 1931) y Heinrich Strobel (Zurich, 1956); pueden encontrarse inapreciables comentarios sobre su obra en el libro de Alexandre Tansman (París, Amiot-Dumont, 1948), así como un vivo retrato del hombre y de la evolución de su época en el de Michel Philippot (París, Seghers, 1965, acompañado de textos de Stravinski). Véase más arriba, p. 377 [y la nota 3 de este capítulo].

Al mismo tiempo, en Alemania, Hindemith confirma, en los últimos años de su vida, su fidelidad a los principios tradicionales de la época clásica. El importante estudio de Heinrich Strobel (Maguncia, Schott, 1948) puede aclarar muchos conceptos a los amantes de su obra, que también pueden encontrar una detallada documentación en la enciclopedia *MGG*. Aparece, junto con Stravinski, Prokofiev, Honegger, Milhaud, Poulenc, Bartók, Orff, Shostakovich y Messiaen, entre los diez compositores retratados por Heinz Hackenbroich (Fulda, Parziella, 1949). Bartók y su obra han sido objeto de numerosas publicaciones en todos los idiomas. A las obras editadas en Budapest —la de Julia Szekely (*Danutuli Magveto*, 1957), la de Zoltan Kodály (*Zene mukiado vallalat*, 1964)— habría que añadir algunas publicaciones francesas, especialmente el *Béla Bartók* de Pierre Citron (París, Seuil, 1963) y Pierrette Mari (París, Hachette, 1970), sin olvidar dos importantes estudios, el de Jean Gergely (*La Revue musicale*, 1980) y *La musique populaire dans l'oeuvre de Béla Bartók*, de John Downey (París, CDU, 1966), con un sustancioso prefacio de Jacques Chailley. De este último, véase también el análisis detallado de *El mandarín maravilloso* en el *Boletín de la Academia de Ciencias de Budapest* (en francés), *Studia Musicologica*, VIII, 1966, pp. 11-39. Hay una selección de los escritos más importantes del compositor, traducidos al francés por Ph. Autexier, en *Musique de la vie* (París, Stock, 1981)⁸.

⁸ Vid. *supra*, nota 5 de este mismo capítulo.

La *New Oxford History of Music*, t. X, Londres, 1974, ha publicado un estudio bastante completo, *The Modern Age* (1890-1960), bajo la dirección de Martin Cooper. Puede encontrarse allí una parte importante dedicada a la escuela anglosajona y, en especial, Britten. Sobre este compositor hay ya numerosos escritos: *Britten, 1913-1916*, de Donald Mitchell (Londres, Faber & Faber, 1978), *Las Operas de Britten*, de Patricia Howard (Barrie & Roekliff, Cresset Press, 1969) y el catálogo completo de sus obras (Boosey & Hawkes, 1963). Citemos también *Music in the 20th century*, de Debussy a Stravinski (Nueva York, W. W. Norton & Co., 1966)⁹ y el *Baker's biographical Dictionary of musicians* dirigido por Nicolas Slonismky (Nueva York, Schirmer).

Las estéticas, las formas inusitadas a menudo muy complejas y, acaso aún más, el descubrimiento de horizontes sonoros que surge a partir de timbres hasta el momento inauditos, crean un arte nuevo que no parece haber impresionado a los músicos rusos, más preocupados de la belleza melódica que de la novedad sistemática. En sus últimas obras Prokofiev demuestra hasta qué punto ha permanecido ligado a la estética de sus primeras partituras. La revista *Tempo* (Londres, Boosey & Hawkes, 1949) le dedicó un número especial, poniendo el acento precisamente en la estética «algo convencional que adoptó al final de su vida», en relación con las grandes obras compuestas diez años antes. Más próximo a nosotros, Shostakovich mantiene la gran tradición de esta escuela tan característica. Varias colecciones han acogido a estas figuras, entre ellas la ya citada (París, Seghers, 1963). Sobre Shostakovich, además de los estudios sobre diversos aspectos de su obra (en ruso) y la biografía comentada de Nicolas Nabokov (Londres, 1951), es interesante leer sus *Memorias*, traducidas al francés por A. Lischkó (París, Albin Michel, 1980).

La música italiana se orientó especialmente hacia lenguajes y formas rupturistas con relación a la mayor parte de los conceptos tradicionales, sin renegar de la rica herencia de su pasado. El nombre de Menotti aparece en la mayor parte de las obras sobre la música del siglo xx. La colección Seghers le dedica un estudio firmado por Robert Tricoire (1966). El importante *Encyclopedia della Musica*, en cuatro volúmenes (Ricordi, 1964), así como la *Nuova Rivista Musicale Italiana* (Ed. de la RAI Radio-Televisione) ha dedicado una parte importante a los músicos de ese país. Igualmente, la *Historia de la música española e hispanoamericana*, de José Subirá (Madrid, Salvat Editores, SP, 1953), trata los compositores ibéricos más importantes del siglo xx.

Francia

En Francia, la generación de fin de siglo había sufrido la proximidad de los «cuatro grandes», Fauré, Debussy, Ravel y Roussel. La que viene a continuación encontrará otros dos grandes obstáculos, por una parte la gran guerra de 1914-1918, vivida por sus mayores, y por otra la de 1939-1945, vivida por sus propios miembros. Entre los primeros, hay que esperar hasta 1953 para que Florent Schmitt sea

⁹ Escrita por William W. Austin. Versión española en 2 vols.: Taurus, Ensayistas, números 255 y 256 (Madrid, 1985).

objeto de un estudio en profundidad sobre el hombre y su estilo, el escrito por Yves Hucher (París, Plon) —se prepara una reedición en las Editions d'Aujourd'hui. A continuación apareció el catálogo completo de las obras (París, Durand, 1960). La *Revue Musicale* le dedicó un número a Charles Koechlin en 1981; la Universidad de Londres publicó un estudio sobre su música para piano en 1978. Aunque la obra de Jacques Ibert no ha inspirado aún la obra importante que merece, hay un libro sumario de Jacques Feschotte (Ventadour, 1958) y otro más reciente —y más completo— de Gérard Michel (París, Seghers, 1968)¹⁰.

Si hay un compositor que pueda ser clasificado como realmente «independiente», es Georges Migot, del que Max Pinchard trazó un fiel retrato en *Connaissance de Georges Migot, musicien français* (París, Editions Ouvrières, 1959); su catálogo fue publicado por la Asociación de Amigos de la obra y del pensamiento de G. Migot (Estrasburgo, Instituto de Musicología, 1977).

El Grupo de los Seis ha dado lugar a numerosos escritos, sobre todo tres de sus miembros. Aunque sea delicado colocar entre la música «tonal» lenguajes como los de Darius Milhaud y Arthur Honegger, la mayor parte de su obra, por un sentimiento armónico especialmente pronunciado, debe figurar en este campo. Por otra parte, sería excesivamente arbitrario delimitar con demasiado rigor las fronteras de la atonalidad. Como ya dijo Jacques Chailley en 1952 (Problemas de la música contemporánea ante la historia del lenguaje, en *Revue internationale de Musique*, Bruselas), «hay una atonalidad consonante y una atonalidad cromática que es preciso poder disociar del carácter a-armónico de la Escuela atonal, ya que éste sobrepasa con mucho la noción de atonalidad». Darius Milhaud apoyó su lenguaje en la politonalidad, lo que no impide que una tonalidad predomine sobre otra, con lo que se afirma una noción de tónica. Su *Correspondencia con Paul Claudel* (París, Gallimard, 1961) sigue siendo un inapreciable testimonio de la evolución de su pensamiento; en sus *Conversaciones con Claude Rostand* (París, Julliard, 1952) y en sus *Notas sin música* (París, Julliard, 1949), observa Milhaud la actualidad y traza por su parte retratos animados de personalidades de su tiempo. El voluminoso catálogo de su obra completa ha sido establecido gracias a los cuidados de Madeleine Milhaud (Ginebra, Slatkin, 1982). Sobre Arthur Honegger han aparecido varias monografías que pueden considerarse complementarias; la de Willy Tappolet (Neuchâtel, 1939, 2.ª ed. revisada, 1957) es la más documentada, pero ha de completarse en diversos aspectos con las de José Bruyr (París, Corrêa, 1947), Marcel Delannoy (París, Horay, 1953), Marcel Landowski (París, Le Seuil, 1957), y Jacques Feschotte (París, Seghers, 1966). El suizo Frank Martin ocupa hoy día un lugar importante dentro de la línea de Honegger, y un próximo porvenir lo confirmará aún más. Su *Correspondencia con Ernest Ansermet de 1934 a 1968* y *Un compositor medita sobre su arte* —escritos y pensamientos recopilados por su esposa, con prefacios de Bernard Gavoty (1977)— y *Frank Martin ou la réalité d'un rêve* (1973), de Bernard Martin, han sido editados en Neuchâtel (La Baconnière). En alemán tenemos *Frank Martin ein Aussenseiter der neuen zeit* (Stuttgart, Frauenfeld, 1970) y *Werke von Frank Martin* (Zurich, Zentralarchiv, schweizerischer Tonkunst). En ese mismo momento en que casi todos los compositores intentan componer más o menos dócilmente según el sistema serial, al menos dos

¹⁰ Versión española: Espasa-Calpe, Clásicos de la Música, Madrid, 1981.

músicos son conscientes de que esta moda hace que la música francesa corra el riesgo de perder sus cualidades fundamentales. Francis Poulenc y Henri Sauguet se dedicaron especialmente a salvaguardar los principios que la caracterizan. Ambos aparecen en la colección Seghers con las firmas de Jean Roy y France-Yvonne Bril. En 1967, Poulenc fue objeto de un volumen que recogía su correspondencia entre 1915 y 1963, año de su muerte (París, Ed. du Seuil). Sauguet ha sido objeto de un número especial de la *Revue musicale* (1983), que estudia su personalidad y su obra. Los compositores franceses que hacen su entrada en la vida musical de posguerra se encuentran proyectados hacia un universo muy diferente del de la generación anterior. En los años 50 los conciertos del Domaine musical dirigidos por Pierre Boulez¹¹, que une alrededor suyo a todos los adeptos al dodecafonismo, constituyen un importantísimo acontecimiento. Frente a este movimiento catalizador, que no les deja en absoluto indiferentes, otros compositores defienden su autonomía. Messiaen, Jolivet y Daniel-Lesur que, junto con Yves Baudrier, habían fundado la «Jeune France» en 1936, no están influenciados por las teorías y sistemas que pretenden el monopolio de los partidarios de un estilo convertido en moda en cenáculos minoritarios pero especialmente activos. Obras como la *Turangalila*, *La Vérité de Jeanne* y *Andrea del Sarto* testimonian el intento de sus respectivos autores de permanecer en la línea de los grandes nombres de la Escuela francesa. Después del pequeño libro de Claude Rostand sobre Messiaen (París, Ventadour, 1957) han aparecido otras monografías relativas a este compositor: la de la compositora Pierrette Mari (París, Seghers, 1965), la de Alain Périer (París, Ed. du Seuil, 1974) y la de Harry Halbreich (París, Fayard, 1980). La obra de André Jolivet se vio bruscamente interrumpida por su muerte en 1974. Hilda Jolivet reconstruyó un panorama completo de la obra de su marido en su libro *Jolivet* (Flammarion, 1978). Aunque Daniel-Lesur no ha sido aún objeto de un estudio independiente, su obra merecería una reparación en este sentido. Se le han dedicado numerosos artículos así como un catálogo acompañado de una presentación de Bernard Gavoty (con trad. ingl. y alem.), publicado en 1973. Próximo al grupo Jeune-France, sin haber pertenecido a él, Jacques Chailley fue objeto en 1980 por parte de sus colegas y alumnos, de un estudio sobre su obra musical y musicológica, *De la musique à la musicologie* (Tours, Van de Velde), que también incluía una reimpresión de numerosos escritos musicológicos que ya eran de difícil acceso. Henri Dutilleux, que demuestra un considerable interés por los descubrimientos más audaces, no se priva en su expresión de determinadas referencias a la tonalidad o a la sorpresa de la modulación si la lógica de su discurso temático así se lo pide. Dutilleux es uno de los compositores que representan hoy día lo que hay de realmente seguro en el porvenir de la música. Desde muy pronto todas las opiniones predijeron el lugar que ocupa y que ocupará en la historia de la música francesa del siglo xx. Las partituras que ha compuesto entre 1961 y 1981 se encuentran entre las más expresivas que ha conocido en arte este período. *H. D.*, de Pierrette Mari (París,

¹¹ Además de las obras citadas en otros puntos de este libro, y ya que la autora de este artículo no incluye ninguna referencia bibliográfica sobre Boulez, señalemos la v.e. de *Boulez*, de Martine Cadien (publ. en Francia en la misma col. que el *Bartók* ya citado de la autora del artículo, también editado por Espasa-Calpe), Clásicos de la Música, Espasa-Calpe, Madrid, 1977. No olvidemos tampoco el libro de Boulez *Points de repère*, reeditado en 1984 por Christian Bourgeois, París.

Hachette-Littérature, 1974), es el único libro que hasta el momento analiza su obra y sigue la evolución de su itinerario como compositor atento a todo lo que subyuga al espíritu, al tiempo que resalta la síntesis entre la herencia de sus antecesores y su considerable aportación personal. Es demasiado pronto para que hayan aparecido libros sobre una generación de músicos cuya evolución se ha producido con naturalidad hasta los límites de las azarosas tentativas marcadas por la existencia de la vanguardia; las personalidades evidentes de Marius Constant, Charles Chaynes y Antoine Tisné se han impuesto con legitimidad y son numerosos los artículos dedicados a ellos en diversas publicaciones. En 1977 apareció un catálogo completo de sus obras junto a una separata (Ed. Billaudot). Podemos acudir a los estudios de Jean Roy en *Présences contemporaines* (París, Nouvelles Editions Debresse, 1962), una selección de veinte compositores según las preferencias del autor que, veintitantos años después, habiendo confirmado el tiempo alguna de ellas y defraudado otras, resulta un poco arbitraria.

Es muy cierto que sólo el futuro dirá en qué medida son sensatas las selecciones de diccionarios, revistas o enciclopedias, ya que a menudo son fruto de la opinión y el gusto del responsable de la publicación más que de una estricta y difícil objetividad. Pero no es menos verdad que la mayor parte de las publicaciones que han aparecido en los últimos veintitantos años favorecen, a veces de manera discreta, pero muy a menudo con triunfalismo, las producciones «en la línea» de lo que tiende a convertirse en auténtica directiva casi oficial, y que los compositores que pretenden permanecer independientes tienen cada vez más dificultad para hacer oír sus voces. En este sentido hay que rendir homenaje a la *Enciclopedia de la Pléiade* (París, Gallimard, vol. II, 1963) que, en aquella fecha, y bajo la dirección de Roland-Manuel, fue una de las raras historias de la música que incluyó bajo el concepto de «música contemporánea» la totalidad de esta música y no, como casi todas las que vinieron después, una selección prefijada. Este estado de cosas explica y justifica el título de un número especial de *La Revue Musicale* aparecido en 1980, *La face cachée de la musique française* (*El rostro oculto de la música francesa*), cuyo conocimiento es indispensable si queremos abarcar esta música en su totalidad y no según una óptica cuidadosamente calculada.

Teniendo en cuenta lo anterior, los diccionarios especializados, el más accesible de los cuales es en Francia el *Dictionnaire de la musique, les hommes et les oeuvres*, dirigido por Marc Honegger (París, Bordas, 2 vols., 1978), seguido poco después por el *Larousse de la musique*, dirigido por Marc Vignal (2 vols., 1982), siguen siendo el mejor utensilio de investigación bibliográfica. En un nivel de mayor profundidad pueden añadirse los grandes diccionarios internacionales, el *MGG* alemán o el *New Grove* inglés. Menos especializados, los pequeños diccionarios del tipo del *Dictionnaire des musiciens* —aunque muy incompleto—, de Roland de Candé, pueden resultar útiles también.

Entre las historias generales de la música (general o contemporánea) muy pocas son ajenas a las distorsiones originadas por el dirigismo señalado. El vol. II de *La musique et son histoire*, de Paul Pitton (París, Editions Ouvrières, 1962) posee una excelente documentación. *La musique française contemporaine*, de Claude Rostand (PUF, «Que sais-je?», 1952), sigue siendo una guía inapreciable, aunque sumaria. Citemos, con carácter general, los capítulos dedicados a varios de los compositores ya citados, así como a Raymond Loucheur o Marcel Mihalovici, sobre el que se

publicó un esbozo biográfico en 1954 escrito por Georges Beck (Heugel), en *Portraits de trente musiciens*, de A. Machabey (París, Richard-Masse, 1949); *La musique moderne*, de Paul Collaer (Bruselas, Elsevier, 1955), *New Music in der Entscheidung*, de Karl H. Wörner (Maguncia, Schott, 1954), *Panorama de la musique contemporaine de 1947 à 1953*, con prefacio de Bernard Gavoty (Lausana, René Kister, 1953), *Vingt ans de musique contemporaine* (vol. I, de Antoine Goléa, París, Seghers, 1962) o, de más reciente aparición, el último volumen de la *Histoire de la musique* del mismo autor, con el título *De la nuit des temps aux aurores nouvelles* (París, Leduc, 1978). Señalemos también, como especialmente documentada para su época, el vol. V, por René Dumesnil, de la *Histoire de la musique*, de J. Combarieu (París, A. Colin, 1960), así como *Musiciens français contemporains*, de Georges Favre (Durand, 1956). Si pretendemos profundizar en un tema más allá de las simples biografías es recomendable acudir a la *Histoire de la musique* (en 3 vols.) de Robert Bernard (París, F. Nathan, 1963), obra erudita en la que no se olvida ninguno de los grandes compositores. El estudio de la estética de cada uno se lleva allí a cabo en un estilo de altísimo nivel.

Podríamos dedicarle un importante apéndice a este capítulo mediante el tratamiento de una música religiosa a la que el clero actual, mal informado de las auténticas decisiones del Concilio Vaticano II, no siempre concede la importancia e interés que merece. La *Revue musicale* le dedicó un número a La musique religieuse française, por Guy Ferchault, en 1954, y las Conclusiones del III Congreso internacional de música sacra fueron recopiladas en *Perspectives de la musique sacrée à la lumière de l'encyclique* (Ed. du Congrès, 1957), pero desde entonces la situación ha cambiado mucho y en el IV Congreso (Chicago, 1966) se hizo necesario hacer una referencia (actas publicadas), y es evidente que nada puede reemplazar el conocimiento directo del auténtico texto de la *Constitución conciliar*, cuyos comentadores parecen a menudo propicios a ocultar aquellas disposiciones contrarias a sus propias opciones (*La liturgie, Constitution conciliaire et directives d'application de la réforme liturgique*, documents conciliaires, n.º 5, París, Ed. du Centurion, 1966).

En un marco menos exclusivamente católico señalemos la importante *Encyclopédie des musique sacrées* publicada en 1971 bajo la dirección de Jacques Porte (París, Labergerie), con una importante iconografía y discos con ejemplos, auténtica historia de las religiones desde el punto de vista musical, cuya influencia ha sido considerable.

El presente estudio, por su carácter sintético, no puede pretender que ha examinado todo en detalle. Además, no puede aspirar a conclusiones, puesto que la actualidad se encuentra en perpetua evolución.

Si comparamos la situación actual con la de 1945, los cambios son enormes. Y si seguimos la evolución de la composición entre 1945 y 1970 y la que se dibuja desde hace más o menos una década, podemos constatar importantes transformaciones. En efecto, ha sido necesario llegar a los años 1970 para que fueran escuchadas las voces de quienes no admitían que esta evolución siguiera tan sólo el camino del serialismo integral. Entre los jóvenes se dibujan varias tendencias en una perspectiva de retorno a principios, si no tonales en el sentido estricto y escolar de la palabra, sí al menos más compatibles que los del serialismo y sus secuelas con las leyes generales para las que la tonalidad clásica no es, en el fondo,

más que una expresión temporal. Gracias a la andadura esbozada por compositores cada vez menos aislados puede decirse que la música francesa, ahogada antes en un contexto uniforme donde estaba a punto de perder su personalidad, la recontrará pronto y conocerá un vigor renovador. Formulamos nuestros mejores votos por ello.

Pierrette MARI

La llamada música «atonal»

La Escuela de Viena

Ante todo, se impone una observación: la palabra «atonal», que se impuso muy pronto en virtud de un abuso de lenguaje, era recusada con violencia por Arnold Schoenberg, que se burló de ella en sus tres *Sátiras op. 28*. Este término debería estar reservado para designar una música desprovista de cualquier regla, esto es, de cualquier polo de atracción (lo que se ha dado a veces y se da todavía hoy). El pensamiento de Schoenberg es bastante mal conocido entre nosotros. En Francia no se han traducido sus obras teóricas, con excepción de *El estilo y la idea* (trad. de Christiane de Lisle, París, Buchet-Chastel, 1977)¹². Estas obras son: *Structural Functions of Harmony*, Nueva York, Norton, 1954; *Preliminary Exercises in Counterpoint*, Londres, Faber & Faber, 1963; *Models for Beginners in Composition*, Nueva York, Schirmer, 1942; y *Fundamentals of musical Composition*, Londres, Faber & Faber, 1970. Pero las primeras ideas relativas al peligro que corría la tonalidad clásica fueron ya expuestas por Arnold Schoenberg en *Harmonielehre*¹³, Viena Universal, 1911 (trad. fran.: G. Gubisch, París, Lattès, 1983). Esta obra trata exclusivamente de la armonía tonal y por ello es necesario poner en guardia al lector ante un error impreso con frecuencia: «Schoenberg expuso los principios de la dodecafonía en su *Tratado de armonía*.» Es cierto que en los últimos capítulos de la obra introduce el autor dos ideas que le llegan a partir del análisis de determinadas agregaciones armónicas difícilmente explicables sólo mediante las reglas de la tonalidad. Habla entonces de «disolución de la tonalidad» (*schwebende Tonalität*) y de «suspensión de la tonalidad» (*aufgebobene Tonalität*). La noción de disolución o de ampliación de la tonalidad aparece a partir de la *Sinfonía de cámara op. 9*, de 1906, teóricamente (?) aún en *mi* mayor. Sólo a partir del *op. 11* (*Tres piezas para piano*) puede hablarse de «suspensión de las funciones tonales». En el programa de mano del concierto en que fueron interpretadas por vez primera las quince canciones sobre poemas de Stefan George (*El libro de los jardines colgantes op. 15*) escribió Schoenberg: «Por primera vez he conseguido acercarme a un ideal expresivo y formal que he entrevisto durante años. Hasta el momento me faltaban fuerzas y seguridad para realizarlo.» Puede leerse el texto de este programa en René Leibowitz, *Schoenberg*, París, Ed. du Seuil, 1972. Su obra más conocida es tal vez *Pierrot Lunaire*, pero no está demostrado que sea la más importante. Señalemos un error que se ha deslizado en numerosas obras, según la cual *Pierrot Lunaire*

¹² Versión española: Taurus, *Ser y Tiempo*, Madrid, 1963.

¹³ Versión española del compositor Ramón Barce, Real Musical, Madrid, 1979.

sería una obra dodecafonica (!). La primera audición de *Pierrot Lunaire* tuvo lugar en 1912, mientras que la primera obra dodecafónica de Schoenberg, el *Vals* de las *Cinco piezas para piano op. 23*, es de 1923. Conviene ahora decir qué son exactamente el dodecafonismo, la técnica serial y el dodecafonismo serial.

Por *dodecafonismo* hay que entender una técnica de escritura musical en la que los doce sonidos de la gama cromática temperada son empleados de forma que ninguno de ellos cumpla un cometido privilegiado en relación a los demás. Se trata, de algún modo, de un cromatismo total, sin que por ello se excluya, en este tipo de escritura, la existencia de toda relación de tipo tonal. La idea del dodecafonismo fue practicada sobre todo por un teórico muy interesante, aunque compositor mediocre, Mathias Hauer. Podemos leer en este sentido los artículos *Dodécaphonisme* y Mathias Hauer, en Claude Rostand, *Dictionnaire de la musique contemporaine*, París, Larousse, 1970, así como el artículo *Dodécaphonisme*, en Pierre Barbaud, *Encyclopaedia Universalis*, vol. V, París, 1968.

El *Vals* para piano del *op. 23* de Schoenberg es la primera pieza que puede ser calificada de dodecafonista serial, porque en ella aparece por primera vez la noción y la utilización de *serie*. De nuevo es preciso advertir contra un error que fue escrito cientos de veces por críticos y musicógrafos y que fue muy peligroso a fuerza de ser repetido: «No se puede repetir ninguna nota antes de que se hayan escuchado las otras once.» Este grosero error aparece desmentido con sólo echar una ojeada a una partitura a Schoenberg, Berg o Webern, y resulta extraño que este prejuicio sea aún tan tenaz. Lo que sí sucedía es que Schoenberg recomendaba, tan sólo porque su costumbre se lo aconsejaba así, que se evitara repetir una nota en una octava distinta, ya que el intervalo de octava hace correr el riesgo de una fuerte reminiscencia tonal, y ello supondría una ruptura de estilo. Esta recomendación fue sin embargo transgredida a menudo por el propio Schoenberg: un buen ejemplo de este tipo de infracción aparece ya desde el principio de la *Suite para piano op. 25*, que sin embargo es rigurosamente serial, pero donde escuchamos un *re bemol* sucederse a sí mismo a una distancia de dos octavas entre la mano derecha y la mano izquierda en el piano.

La escritura de Schoenberg, pues, es serial a partir de 1923 (*op. 23*). La obra de René Leibowitz, *Introduction à la musique de douze sons*, París, L'Arche, 1949, consiste, en lo esencial, en un importantísimo estudio de una de las más importantes obras del compositor, las *Variaciones para orquesta op. 31*, análisis que indudablemente constituye una de las mejores lecciones que existen tanto sobre la escritura dodecafónica serial como sobre orquestación. Pues, en virtud de la regla de las octavas señalada más arriba, hay un cierto estilo implícito de orquestación por el hecho de que los instrumentos, en principio, sólo deben doblarse al unísono. Otra idea orquestal de Schoenberg, que fue aplicada a partir de las *Cinco piezas para orquesta op. 16* es la de la «melodía de timbres» (*Klangfarbenmelodie*). Su principio resulta evidente en la tercera de dichas piezas, titulada *Farben (Colores)* donde un mismo acorde (*la-do-mi-sol sostenido-si*) es presentado por instrumentos diferentes, de donde resulta una organización de la composición que ya no está tan sólo orientada por las alturas, sino también por los timbres. Al final de su vida Schoenberg se sintió atraído por diversas extensiones de la técnica serial; citemos, por ejemplo, el *Trío de cuerda op. 45*, donde la serie «ampliada» se presenta en forma de tres grupos de seis sonidos. Jacques Monod realizó un análisis

del mismo en *String Trio revised version*, Nueva York, Boelke-Bomart, 1977). En la *Oda a Napoleón*, para recitante, cuarteto de cuerda y piano, así como en las *Variaciones sobre un recitativo*, para órgano, se da la reinserción de determinadas funciones tonales en el interior de la serie dodecafónica, a lo que Schoenberg denominaba «pantonalidad».

Esta idea de la coexistencia de algunas funciones tonales y la serie dodecafónica parece no haber abandonado nunca a Alban Berg, del que René Leibowitz (*Schoenberg et son école*, París, J.-B. Janin, 1947) considera que representa «la conciencia del pasado en la música contemporánea». *La Sonata para piano* puede ser considerada aún en *mi* menor, pero con la utilización de la tonalidad «ampliada». Hasta la *Suite lírica* para cuarteto de cuerda (1926) no emplea Berg, aunque de una manera muy libre, la serie dodecafónica. Pero su obra maestra sigue siendo la ópera *Wozzeck*, según la obra teatral de Georg Büchner, a la que Michel Fano y Pierre-Jean Jouve dedicaron un importante análisis, *Wozzeck ou le nouvel opéra*, París, 10/18, 1953¹⁴. También a propósito de *Wozzeck* se impone señalar un error que es preciso evitar: después de la primera audición francesa de la obra, muchos críticos y exégetas escribieron que se trataba de una ópera «dodecafónica», lo que podría ser etimológicamente cierto, ya que emplean allí los doce sonidos de la gama cromática, pero que resulta por completo falso con relación al «sistema dodecafónico». Se trata de un ejemplo típico de tonalidad «suspensa». Por el contrario, *Lulu*, la segunda ópera de Berg, basada en las obras de Wedekind *El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora*, sí está escrita según la técnica dodecafónica serial. Esta ópera permaneció inconclusa, pero las escenas que faltaban fueron escritas por Friedrich Cerha. La última obra terminada por Berg fue el *Concierto para violín «a la memoria de un ángel»* (1935). La síntesis de los pensamientos tonal y serial es extraordinaria en ella (la serie está constituida por una sucesión de acordes perfectos y por las cuatro notas de un tritono) y el autor introduce, hacia el final, el coral de la cantata de Bach «O Ewigkeit, du Donnerwort». La mejor biografía de Berg fue escrita inmediatamente después de su muerte: Willy Reich, *Alban Berg*, Viena, Herbert Reichner, 1937.

Simétricamente con respecto a Berg, la «conciencia del porvenir en la música contemporánea» (René Leibowitz, *op. cit.*) está representada por Anton Webern. En su *Pasacalle op. 1*, para orquesta, la tonalidad es aún *re* menor (1908) pero inmediatamente después, en las obras siguientes, obtendrá las consecuencias más extremas, primero de la suspensión de las funciones tonales, y más tarde de la serie dodecafónica. Al contrario que Berg, y en ocasiones que Schoenberg, a Webern no le preocupan las posibles síntesis entre el sistema serial y el tonal, sino la superación radical de este último. Eso puede explicar que Webern, en cuanto a la serie, no ponga el acento en el aspecto rigurosamente dodecafónico, sino en el de la construcción a partir de un número limitado, y a veces mínimo, de intervalos. En el *Concierto para nueve instrumentos op. 24*, analizado por René Leibowitz en *Qu'est-ce que la musique de 12 sons?*, Lieja, Dynamo, 1948, la serie se limita, en realidad, a tres sonidos y a dos intervalos: *si, si bemol, re*, o segunda menor y tercera mayor que, sometida a los procedimientos de inversión, retrogradación e inversión de la retrogradación, se convierte en los doce sonidos de la gama cro-

¹⁴ Reeditado recientemente: Christian Bourgeois (París, 1985), con el título *Wozzeck d'Alban Berg*.

mática a partir de una cifra mínima. Análogo procedimiento emplea en el *Cuarteto de cuerda op. 28* en el que la célula básica es, simplemente, el famoso «nombre de Bach» (*si bemol, la do, si*). Webern murió en 1945 en trágicas circunstancias, por un disparo erróneo de un centinela norteamericano. Hay dos excelentes biografías francesas: Claude Rostand, *Anton Webern*¹⁵, París, Seghers, 1969; y Henri-Louis Matter, *Webern*, Ginebra, L'Age d'Homme, 1981.

Antes de terminar la guerra la influencia de la Escuela de Viena era relativamente débil, especialmente en Francia, donde era inexistente. También es conveniente citar a Ernst Krenek que, después de haberse dejado seducir por las armonías del jazz (cf. su ópera *Johnny spielt auf*), adoptó el sistema dodecafónico serial en 1933, en su ópera *Carlos Quinto*. Aunque de menor importancia, podemos citar a Hans Erich Apostel y a Hanns Jelinek, ambos alumnos de Schoenberg. Pero el más importante de los discípulos de Schoenberg de esta primera época fue, sin lugar a dudas, Egon Wellesz, al que se deben numerosos trabajos musicológicos sobre la música bizantina y una abundante obra musical de estilo netamente expresionista.

Después de 1945, por razones aún no muy bien explicadas, el sistema dodecafónico ejerció una auténtica fascinación en numerosos países, y suscitó polémicas que aún hoy están vivas y que a veces fueron poco elegantes, contra los partidarios de las demás escuelas. Hay que lamentar este tipo de querellas porque en rigor no aportaron ningún argumento ni a favor ni en contra de las músicas que se pretendían defender. Vamos a examinar acto seguido la situación en los distintos países, tal como se presentó en su momento¹⁶.

Francia

La atracción ejercida por la Escuela de Viena sobre los jóvenes compositores a partir de 1945 fue orientada y canalizada por dos pedagogos eminentes: Max Deutsch y René Leibowitz. Muchos de los que frecuentaron los cursos, sobre todo los de Leibowitz, eran o habían sido también discípulos de Olivier Messiaen, sobre cuya importancia hablaremos más adelante.

Pierre Boulez es una personalidad de primera fila. Sus primeras ideas musicales fueron expuestas en P. Boulez, *Eventuellement*, en la *Revue musicale*, n.º 212, p. 117, y fueron completadas y desarrolladas en P. Boulez, *Penser la musique d'aujourd'hui*, París, Gonthier, 1964, de lo que se encuentra una exégesis en Antoine Goléa,

¹⁵ Versión española: Alianza Música, n.º 28 (Madrid, 1986).

¹⁶ Sobre Schoenberg podemos señalar varios libros en español: Charles Rosen, *Schoenberg*, Antoni Bosch, editor (Barcelona, 1983); H. H. Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg*, Rialp (Madrid, 1964). Se acaban de publicar sus *Cartas* (una selección: Turner, Madrid, 1987) y un curioso e importante libro: A. Schönberg y Wassily Kandinsky: *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario* (ed. de Jelena Hahl-Koch, Alianza Música, n.º 34, Madrid, 1988). Sobre la Escuela de Viena: *La Segunda Escuela de Viena*, de O. Neighbour, P. Griffiths y G. Perle (Muchnik, 1986; son artículos sacados del *New Grove* de 1980). Sobre Berg hay varias obras importantes que no cita el autor de este artículo: la pequeña de Dominique Jameux (Seuil, Solfèges, París, 1980), la biografía-monografía de Mosco Carner (en inglés, 1975; en francés, Lattès, París, 1979, ampliada) y la monografía de Douglas Jarman (Faber, Londres, 1983). Habría que añadir la selección de escritos (*Écrits*) publicados por Christian Bourgeois, París, 1985. En cuanto a Webern hay que citar al menos el libro de H. Moldenhauer, *Anton Webern: Chronicle of his life and works* (Nueva York, 1978).

Rencontres avec Pierre Boulez, París, Pierre Belfond, 1958. Una de las ideas más interesantes de P. Boulez fue la de la «serie generalizada», surgida tras la audición y análisis de la obra de Olivier Messiaen, *Modes de valeurs et d'intensités*. La serie no se aplica ya tan sólo a las alturas, sino también a las intensidades, duraciones y timbres. Utilizada en su obra *Polyphonie X*, el sistema fue considerado excesivamente rígido por el propio autor, que regresó a una mayor libertad. La gran reputación de Boulez empezó con *Le Marteau sans maître* (poemas de René Char). Puede decirse que, en la música de Boulez, al legado de la escuela de Viena se superpone un cierto debussismo, que se manifiesta en el gran refinamiento de la escritura orquestal (*Poésie pour pouvoir*, *Pli selon Pli*, *Repons*, etc.)¹⁷.

Prematuramente desaparecido, Jean Barraqué (1928-1975) sigue siendo uno de los compositores seriales más importantes. Su sueño era escribir una gran obra inspirada en el libro de Hermann Broch *La muerte de Virgilio*. De él nos queda una *Sonata para piano*, *Séquences* para soprano y pequeño grupo instrumental (sobre poemas de Nietzsche), así como varias obras destinadas a integrarse en *La muerte de Virgilio* (*Au-delà du basard*, *Chant après Chant*, *Le Temps restitué*). Escribió poco sobre su propio pensamiento musical, pero puede leerse *Rythme et développement*, en *Polyphonie*, número IX-X, p. 47, París, Richard Masse, 1954.

Entre 1945 y 1960 se instauró un auténtico academicismo dodecafónico, del que puede decirse que ya está olvidado con toda justicia. Para huir de este academicismo los compositores —alumnos o no de Leibowitz— se orientaron en tres direcciones principales. La primera consistió en una ampliación y una liberación del sistema serial. (André Casanova) que a veces alcanzó un expresionismo convincente (Serge Nigg). La segunda fue provocada en parte por opciones políticas que llevaron a tomarse en serio el famoso «informe Zdanov», que exigía que la música fuera inmediatamente accesible a todos, y algunos compositores se sintieron obligados a regresar a la música tonal. Otros, como Jean Prodomidès, se dedicaron a la música dramática, para teatro o para cine. La tercera consistió en unirse a determinadas tendencias en las que se podía o se creía percibir la expresión de una cierta vanguardia, como la de las músicas llamadas «aleatorias» o las investigaciones de efectos puramente acústicos. Los *Archipels* de André Boucourechliev se convirtieron en «clásicos» de la música aleatoria. En una línea muy cercana a la de Boulez hay que citar a Gilbert Amy, que le sucedió en la dirección del *Domaine musical*. A continuación, según sus propias tendencias, Jean-Claude Eloy, Betsy Jolas, Maurice Le Roux, Paul Mefano, Jean-Louis Martinet... Por otra parte, Claude Ballif, discípulo de Boris Blacher en Alemania, siguió una línea original (cf. Claude Ballif, *Introduction à la mélatonalité*, París, Richard Masse, 1956). En cuanto a Michel Fano, orientado con pasión hacia el cine, se convirtió en uno de los grandes especialistas de la música y del sonido en este campo.

Iannis Xenakis es un compositor difícil de clasificar. Es al mismo tiempo antitonal y antiserial y obtiene su inspiración de varios modelos matemáticos de los que deduce sus propias teorías musicales (Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, Richard-Masse, 1963) y, por lo demás, no retrocede ante avanzadas investigaciones tecnológicas; es también autor de un interesante aparato de síntesis sonora, el UPIC.

¹⁷ Vid. *supra*, nota 11 de este mismo capítulo.

Fundó un grupo de investigación en matemática y música, el CEMAMU. Véase la obra colectiva *Regards sur Iannis Xenakis*, París, Stock, 1981.

Xenakis ha utilizado en ocasiones el ordenador, si bien en este campo fue precedido por Pierre Barbaud, teórico lúcido y de gran vigor (Pierre Barbaud, *La musique, discipline scientifique*, París, Dunod, 1968). Sobre el conjunto de estas investigaciones escribió Frank Brown una pequeña monografía, *La musique par ordinateur*, París, PUF, 1983, «Que sais-je?».

A menudo melódicamente tonal, armónicamente no tonal e investigador de sonoridades Edgard Varèse ya ha sido estudiado (p. 396).

Lejanos al sistema serial, pero también a la tonalidad tradicional, es preciso reservar una mención de los compositores que orientan su música hacia la investigación de intervalos inferiores al semitono. En Francia, el principal representante es Ivan Wyschnegradsky; Jean-Etienne Marie es, al mismo tiempo, compositor e interesante teórico en esta materia (Jean-Etienne Marie, *L'homme musical*, París, Arthaud, 1976).

Los nuevos medios aportados por el desarrollo técnico dieron lugar a nuevos instrumentos y a nuevas músicas. Opuestas en un principio, las músicas concretas (Pierre Schaeffer y Pierre Henry) y las músicas electrónicas (Herbert Eimert) acabaron por fundirse en lo que se llama músicas electro-acústicas. En Francia, la principal actividad en este campo ha sido desarrollada por el *Groupe de recherches musicales* (GRMINA), dirigido en la actualidad por François Bayle. Existe ya una enorme producción de este tipo de música, cuyas técnicas son objeto de enseñanza en los conservatorios (París, por Guy Rebel). La historia de este movimiento es relatada por Pierre Schaeffer en *De la musique concrète à la musique même*, *Revue musicale*, París, 1977; Abraham Moles, *Les musiques expérimentales*, París, Cercle d'Art contemporain, 1960; Pierre Schaeffer, *La musique concrète*, París, PUF, 1967, «Que sais-je?».

Las investigaciones sobre el uso de los ordenadores comenzaron en Estados Unidos. En Francia el pionero fue Pierre Barbaud y hoy día se prosiguen en el IRCAM. Puede leerse, Franck Brown, *La musique à l'ordinateur*, París, PUF, 1982, «Que sais-je?».

Alemania y Austria

Karl Amadeus Hartmann fue discípulo de Anton Webern. La dictadura nazi le condenó a la oscuridad, pero sigue siendo uno de los más auténticos representantes de la Escuela de Viena (1905-1963). De temperamento muy académico, Wolfgang Fortner fue un pedagogo excelente y entre sus alumnos destaca Hans Werner Henze. Una gran parte de la joven generación de compositores de posguerra se encontró en Darmstadt, en los cursos de verano del Instituto internacional de Música que había fundado el Dr. Wolfgang Steinecke. No existe en el mundo ningún nombre importante en la música serial o post-serial que no haya participado al menos una vez en estos seminarios. Citemos, por ejemplo, a Roman Haubensack-Ramati (de origen israelí), y sobre todo a György Ligeti (de origen húngaro), que trabajó en el Studio de música electrónica de Colonia, dirigido por Herbert Eimer.

Pero la escuela alemana parece dominada por Karl Heinz Stockhausen. A partir de un riguroso serialismo, pronto se libró de cualquier aspecto académico para crear su propia leyenda (acaso también académica), que lleva al extremo el egocentrismo y provoca en su favor actitudes más pasionales que racionales. La calidad estrictamente musical de sus obras es de lo más dispar (Karl H. Wörner, *Stockhausen, Life and Work*, Berkeley, Univ. of California Press, 1978).

Otros países.

a) *Italia*.—Poseedor de un lenguaje muy original, Luigi Dallapiccola llegó a la escritura dodecafónica serial en 1942, lo que, en la Italia fascista del momento, supuso una rara actitud de valentía. Véase Martine Cadieu, Duo avec Dallapiccola, en *Nouvelles littéraires*, de 1 de marzo de 1962, p. 9. Pero de la generación de posguerra sobresalen en Italia los nombres de Bruno Maderna, que fue además un excelente director de orquesta, de Luigi Nono y de Luciano Berio (Martine Caieu, Duo avec Luigi Nono, en *Nouvelles littéraires*, 13 de abril de 1961, p. 1, y Fred K. Prieberg, Imaginäres Gespräch mit Luciano Berio, en *Melos*, n.º XXXII, 1965, p. 156)¹⁸

b) *Polonia*.—La escuela polaca nunca fue rigurosamente serial, pero siempre resultó extraordinariamente activa. El representante más destacado sigue siendo Witold Lutoslawski (Jean-Paul Couchoud, *La musique polonaise et Witold Lutoslawski*, París, Stock, 1981). En la música polaca puede encontrarse un claro gusto por el expresionismo y una escritura que suele preferir el grafismo a la notación precisa. El más célebre de los compositores actuales es, sin duda, Krzysztof Penderecki; pero también podemos citar a Tadeusz Baird, Włodzimierz Kotoński y Kazimierz Serocki. Se hace necesario un estudio serio sobre estos compositores en lenguas más cercanas a nosotros.

c) *Estados Unidos*.—Desde su exilio, primero en Francia desde 1933 y más tarde en Estados Unidos, Schoenberg tuvo numerosos alumnos. A uno de estos últimos le aseguró que nunca iba a ser compositor: era John Cage. En realidad, Cage destacó sobre todo por hallazgos que, como el del «piano preparado», ya habían sido realizados antes, o por sus teorías, a veces divertidas y en ocasiones pretenciosas, por su sentido del humor y por la facilidad con que sus bromas eran tomadas en serio (cf. John Cage, *Silence*, Middletown, Wesleyan Univ. Press, 1961; y la obra colectiva *John Cage*, Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, cuaderno n.º 2, 1972). Pero también hay que señalar dos compositores de primera fila: Elliott Carter y Milton Babbitt (cf. la obra colectiva *A critical celebration of Milton Babbitt. Perspectives of New Music*, Nueva York, Hillsdale, 1976).

d) *Otros países*.—En Inglaterra han destacado Elisabeth Lutyens y Humphrey Searle a los que, más recientemente, hay que añadir a Peter Maxwell Davis (Jacques Michon, *La musique anglaise*, París, Armand Colin, 1970). En Bélgica hubo un gran pedagogo, André Souris (André Souris, *Conditions de la musique*, Univ.

¹⁸ En español, el pequeño libro de José Iges, *Nono* (Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1988).

de Bruselas, y París, CNRS, 1976). El principal compositor es, sin duda, Henri Pousseur. En Escandinavia hay que destacar el nombre del sueco Bo Nilsson.

En *América Latina*, el argentino Mauricio Kagel, tras algunos ensayos seriales y electrónicos, se orientó hacia el «teatro musical» (sin duda más teatral que musical). También es el teatro musical el campo de actividad del brasileño Gilberto Mendes. Pero en Brasil también hay alumnos de Messiaen, como Jorge Antunes (a menudo seducido por la ilusión de la «vanguardia») y como el interesantísimo Claudio Santoro o el razonable Marlos Nobre.

Por el carácter tradicional de su cultura, Japón sólo podía interesarse por las tendencias rigurosas de la música occidental. Hay que destacar los nombres de Yorisune Matsudaira, Toshiro Mayuzumi, Takemitsu y Akira Tamba.

En la URSS las tendencias oficiales, influidas aún por el demasiado famoso informe Zdanov, se oponen con fuerza a cualquier tentativa de evolución de la música. Pero es preciso saludar con respeto a compositores como Edison Denisov o Arvo Pärt.

Finalmente hay que recordar que, desde 1952, Igor Stravinski se convirtió, por decirlo así, al serialismo. Podemos destacar, como ejemplo entre otras obras, los admirables *Movimientos para piano y orquesta*.

Michel PHILIPPOT

III. EL JAZZ

La bibliografía relativa al jazz es tan abundante —contrariamente a lo que se piensa— que aquí sólo podemos reseñar una pequeña selección [dado que el original de este libro es francés, las obras en ese idioma aparecen privilegiadas. Pero, como los mismos autores ponen de manifiesto], es imposible no incluir determinado número de obras no traducidas en inglés, no sólo entre los clásicos, sino incluso entre lo más reciente. En Estados Unidos se publican, desde hace años, trabajos universitarios destacables por la calidad de sus investigaciones y por la riqueza de su documentación, que suelen ir acompañados de una amplia bibliografía, un índice analítico sin errores, una interesante iconografía y numerosos ejemplos musicales —algo que falta a menudo en los libros franceses.

Los pioneros

El texto más antiguo que abordó con seriedad el desconcertante fenómeno que fue la aparición del jazz es obra del director de orquesta suizo Ernst Ansermet. Publicado en *La Revue romande* de 15 de octubre de 1919, «Sur un orchestre nègre» describe de forma admirativa al clarinetista Sidney Bechet en una actuación y es una muestra de la sorprendente intuición de Ansermet, que identificó por vez primera una *blue note*, la del tercer grado de nuestra gama que, al dudar entre la tercera mayor y la tercera menor, le da al blues su principal color. En 1926, el americano Abbe Niles publicó, como introducción a una colección de composicio-

nes de W. C. Handy, un penetrante ensayo sobre el blues y la naturaleza de las *blue notes*. Puede encontrarse este escrito en Anna Bontemps, W. C. Handy, *Father of the Blues*, Nueva York, 1941, y también en Ralph de Toledano, *Frontiers of Jazz*, Nueva York, 1947. Ese mismo año el francés André Schaeffner publicó una documentada reflexión sobre las fuentes africanas del jazz: André Coeuroy y André Schaeffner, *Le jazz*, París, 1926. Este libro es inencontrable hoy día, pero la parte escrita por Schaeffner ha sido publicada en 1965 en los *Cahiers du jazz* (véase *infra*), números 11 y 12. Para una apreciación de lo aportado por Schaeffner, véase *Revue de Musicologie*, t. LXVIII, París, 1982: Lucien Malson, «Schaeffner 1926: un premier livre sur le jazz et ses racines africaines», y Jacques B. Hess, «Schaeffner, le jazz et l'Afrique».

Historia y psicología afroamericanas

Las obras relacionadas a continuación no son musicológicas. Sin embargo, si admitimos que el jazz es uno de los aspectos de la creación de una contracultura específicamente afroamericana, hay que admitir también la utilidad de informarse sobre el ámbito sociocultural en el que floreció.

W. E. B. du Bois, *The Souls of Black Folk*, Chicago, 1903.

Basil Davidson, *The African Slave Trade*, Boston, 1961.

Herbert Aptheker, *Essays in the History of the American Negro*, Nueva York, 1945, 1964.

Eugene D. Genovese, *In Red and Black, Marxian Explorations in Southern and Afro-American History*, Nueva York, 1968, 1971.

John W. Blassingame, *The Slave Community*, Nueva York, 1972.

Charles V. Hamilton, *The Black Preacher in America*, Nueva York, 1972.

Herbert G. Gutman, *The Black Family in Slavery and Freedom, 1750-1925*, Nueva York, 1976.

J. L. Dillard, *Black English*, Nueva York, 1972.

Jim Haskins y Hugh F. Butts, *The Psychology of Black Language*, Nueva York, 1973.

Las fuentes del jazz: negro spiritual, ballade, minstrelsy, ragtime, blues

El libro publicado por Bernard Katz, *The Social Implications of Early Negro Music in the United States*, Nueva York, 1969, es una compilación de textos diferentes aparecidos en los Estados Unidos, a menudo en la prensa, desde 1862, en plena guerra de Secesión. Podemos encontrar allí observaciones de primera mano muy instructivas sobre la música popular profana y religiosa de los negros americanos, con numerosas citas musicales. Para una visión de conjunto de lo que podemos llamar la «prehistoria» del jazz, incluido el *spiritual*, destacaremos dos obras universitarias, Eileen Southern, *The Music of Black Americans: A History*, Nueva York, 1971, traducido al francés, *Histoire de la musique noire américaine*, París, 1976 y, sobre todo, Dena J. Epstein, *Sinful Tunes and Spiritual: Black Folk Music*

to the Civil War, Chicago, 1977. A pesar de determinadas inexactitudes en los pocos ejemplos musicales citados, la impresionante obra de Guy-Claude Balmir, *Du chant au poème: essai de littérature sur le chant et la poésie populaire des Noirs américains*, París, 1982, aporta una irreemplazable documentación (todos los textos aparecen citados en su lengua original, con una trad. fran. fiel y flexible al mismo tiempo).

En lo que se refiere al *ragtime* el gran clásico era hasta el momento la obra de Rudi Belsh y Harriet Janis, *They All Played Ragtime: The True Story of an American Music*, Nueva York, 1950. Pero hoy es preciso añadir también el documentadísimo estudio de William J. Schaefer y Johannes Riedel, *The Art of Ragtime*, Nueva York, 1973 (con numerosos ejemplos musicales).

Para ese amplísimo tema que es el *blues* no citaremos aquí las obras de los grandes pioneros, como Odum y Johnson (1926), Herskovits (1941), Borneman (1946) y Waterman (1952), cuyas referencias pueden encontrarse en la bibliografía de muchos libros, especialmente el de Balmir (véase *supra*). El inglés Paul Oliver es, sin lugar a dudas, uno de los mayores especialistas contemporáneos del blues. Entre otras obras le debemos *Blues Fell This Morning: The Meaning of the Blues* (a veces titulado simplemente *The Meaning of the Blues*), Londres, Nueva York, 1960, traducción francesa, *Le monde du blues*, París, 1962 (esta edición no es recomendable, ya que el editor no consideró necesario publicar los textos originales traducidos de los blues); *Aspects of the Blues Tradition*, Nueva York, 1970; *Savannah Syncopators: African Retentions in the Blues*, Nueva York, 1970. También con considerable documentación, otro inglés, Giles Oakley, publicó *The Devil's Music* (Londres, 1976), una historia del blues de clara presentación, con muy bella iconografía. Una sólida tesis americana completa el análisis que había sido esbozado por Odum y Johnson en 1926 de los microintervalos de las *blue notes*: Jeff Todd Titon, *Early Downhome Blues: A Musical and Cultural Analysis*, Chicago, 1977, obra que no descuida en modo alguno el medio socioeconómico del blues rural; contiene ejemplos musicales e interesante iconografía. Más modesto, el pequeño «Que sais-je?» de Gérard Herzhaft, *Le Blues*, París, 1981, traza una buena perspectiva de la evolución del blues vocal desde los cantantes arcaicos hasta los artistas contemporáneos. Por su parte, el blues urbano aparece bien descrito en *Le Blues moderne*, de Philippe Bas-Rabérin, París, 1973¹⁹. Hay que dejar sitio aparte a Le Roi Jones, *Blues People*, Nueva York, 1963, traducción francesa, *Le peuple du blues*, París, 1968, que, más allá de una visión del blues, describe los avatares sociológicos de «la música negra en la América blanca». El blues instrumental, tal como es interpretado por los jazzmen, aparece sutilmente analizado en una obra que desgraciadamente no ha sido traducida del alemán, Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg y Waldemar Scheck, *Die Theorie des Blues in modernen Jazz*, Verlag Valentin Koerner, Baden-Baden, 1971.

Habría que añadir también dos obras escritas por autores no especializados en el jazz. El primero es Gilbert Chase, *America's Music*, Nueva York, 1955, traducción francesa, *Musique de l'Amérique*, París, 1957, que se refiere a toda la música norteamericana, desde los «puritanos que cantaban salmos» hasta los contemporáneos, pasando en especial por los «camp meetings», los spirituals, los minstrels y los

¹⁹ Versión española: Júcar, Los Juglares, n.º 15 (Madrid-Gijón, 1976).

compositores blancos de Broadway que, por su parte, han aportado al jazz bastante material temático (Irving Berlin, Jerome Kern, Youmans, Gershwin, Cole Porter, etc.). El segundo, paradójicamente, no incluye una sola línea sobre música afro-americana, pero sí datos precisos esperados desde tiempo atrás sobre la música del norte de África. El autor, él mismo africano, es director del *Institute of African Studies* de la Universidad de Ghana y profesor de la Universidad de California-Los Angeles: J. H. Kwabena Nketia, *The Music of Africa*, Nueva York, 1974.

Las obras de síntesis sobre el jazz

El francés Hugues Panassié fue autor del primer libro que trató el jazz con verdadera competencia para la época, *Le Jazz hot*, París, 1934, libro que inició al jazz a las generaciones europeas de la preguerra, la guerra y la inmediata posguerra. Pero habrá que esperar aún cuatro años para tener una obra escrita por un auténtico musicólogo, Winthrop Sargeant, *Jazz, Hot and Hybrid* (Nueva York, 1938), un gran clásico varias veces reeditado y ampliado desde su aparición (con numerosas ilustraciones musicales). Pronto toman el relevo los franceses. En primer lugar Lucien Malson, universitario y filósofo, con un interesantísimo librito en «Que sais-je?», *Les maîtres du jazz*, París, 1952 (es una obra ampliada en varias ocasiones; su última edición *ne varietur* es de 1979 y demuestra que la obra no ha envejecido en absoluto). Pero también le debemos a Malson otros libros que esbozan una fenomenología del jazz que no encontramos en ninguna otra parte, especialmente *Le jazz moderne*, 1961, e *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, París, 1976. Con *Hommes et problèmes du jazz*, París, 1954, André Hodeir, él mismo violinista de jazz pero también compositor formado en el Conservatorio de París, es autor de una soberbia obra de análisis y reflexión sobre el jazz y su esencia, que aún hoy es un gran clásico leído en el mundo entero (reeditada en 1981, Editions Parenthèses). Más adelante Marshall W. Stearns publicó *The Story of Jazz*, Nueva York, 1956, un trabajo de sólida documentación y al mismo tiempo muy didáctico, de gran autoridad. En Leroy Ostransky, *The Anatomy of Jazz*, Washington, 1960, encontramos estimulantes discusiones de las tesis de los grandes autores junto a análisis discutibles. El alemán Joachim Ernst Berendt ha expuesto a su vez ideas personales muy convincentes en varios libros, en especial *Das neue Jazz Buch*²⁰, Franckfurt, 1959, traducción francesa, *Le Jazz. Des origines à nos jours*, París, 1963. Más recientemente, Frank Tirro publicó *Jazz: a History*, copyright americano, 1977, Londres, 1979, sólido trabajo universitario digno del presidente del departamento de Música de la Duke University. Está provisto de numerosas ilustraciones musicales, de una agradable iconografía y un cuadro sinóptico de la cronología del jazz, junto a otros acontecimientos artísticos, científicos e históricos, una rica bibliografía anotada, una discografía selecta, un glosario y un índice analítico: es decir, el tipo de obra cruelmente ausente en Francia. Sin llegar a este nivel, James Lincoln Collier, en *The Making of Jazz*, Boston, 1978, traducción francesa

²⁰ Versión castellana: Fondo de Cultura Económica. Colección Popular-Tiempo Presente, n.º 39 (México, 1973, ed. aumentada en 1962).

muy bien hecha por Y. y M. Cullaz, *L'aventure du jazz*, 2 vols., París, 1981, realiza una historia muy documentada de la música afro-americana.

En esta sección podemos añadir aún algunos libros más pequeños que, de forma condensada, aportan una aproximación didáctica a la historia del jazz, especialmente André Francis, *Jazz*, París, 1968, reed. 1973; Frank Tenot y Philippe Carles, *Le jazz*, París, 1977. También de Tenot, el pequeño *Dictionnaire du jazz*, París, Larousse, 1967, es una estimabilísima guía de bolsillo tanto para el aficionado como para el estudiante.

Citemos también, aunque se encuentre agotado, *Jazz classique et jazz moderne*, Tournai, Castermann, 1971, dirigido por Henri Renaud, con la colaboración de Bolling, Carles, Clergeat, Cristiani, Demètre, Gerber, Ginibre, Hess, Hodeir, Jalard, Laverdure, Postif, Rado, Savy y Wagner. Finalmente, la *Histoire de la musique occidentale*, dirigida por Brigitte y Jean Massin, París, 1983, 2 vols., presenta en el capítulo XI una perspectiva del jazz, desde sus orígenes a la actualidad: «Le Jazz», por Jacques B. Hess, completado con una «Petite histoire du Rock'N'Roll» por Thierry Chatain.

El free jazz

Además de las introducciones, estudios y discusiones sobre este tema que pueden encontrarse en algunos de los libros ya citados, hay dos obras de referencia sobre el jazz surgido en los últimos años, llamado también la «New Thing». El primero es obra de Philippe Carles y Jean-Louis Comolli, *Free Jazz Black Power* (escrito en francés a pesar de su título), París, 1971, realiza una brillante perspectiva marxista, a veces demasiado apasionada, del fenómeno musical afroamericano. Debería completarse mediante un enfoque propiamente musical del free jazz. Este es el objetivo de la obra de Ekkhard Jost, *Free Jazz*, Viena, Universal Edition, 1974 (con numerosas ilustraciones y análisis musicales)²¹.

Técnicas de jazz e improvisación

Cuando llegan a la edad madura, algunos jazzmenn profesionales experimentan la necesidad de que las nuevas generaciones aprovechen su experiencia, bien mediante la enseñanza, bien con la redacción de métodos o manuales. Algunos han publicado por su cuenta recopilaciones de temas, relaciones de redes armónicas y también tratados de improvisación, que con un poco de suerte pueden encontrarse en las «tiendas de música» y en el CIM (Centro de informaciones musicales, 83 bis rue Doudeauville, 75018 París). Entre las obras editadas oficialmente, que son numerosas, podemos destacar, además de diversos métodos instrumentales, los títulos siguientes: Jerry Coker, *Improvising Jazz*, Nueva York, 1964; Avril Dankworth, *Jazz: An Introduction to its Musical Basis*, Londres, 1968; Graham Collier, *Inside Jazz*, Londres, 1973, y *Jazz*, Londres, 1975; y, sobre todo, un libro muy didáctico y de

²¹ Una excelente aproximación al *free jazz* (desde Coltrane y Coleman hasta Sun Ra) la suministraba el pequeño e interesantísimo libro de Miguel Sáenz, *Jazz de boy, de ahora* (Siglo XXI, Madrid, 1971).

gran conocimiento, John Mehegan, *Jazz Improvisation*, Nueva York, 4 vols., de 1959 a 1965. Por otra parte, un gran pianista de jazz negro americano, que se convirtió en profesor después de graduarse en la Universidad de Massachusetts, recopiló una serie de conferencias radiofónicas en un libro de gran importancia: Billy Taylor, *Jazz Piano*, Dubuque (Iowa), 1982, 1983. A través del estudio de todos los estilos de piano, desde el ragtime al jazz de vanguardia, el autor no se limita a estudios de tipo técnico —que realiza de forma realmente clara y accesible— y a los mecanismos y las técnicas de improvisación, sino que aporta una auténtica historia de la música de jazz, concebida como la expresión musical del pueblo negro americano y, al mismo tiempo, según sus propios términos, como la «música clásica» de América.

En esta sección hay que añadir aún un libro que, pese a algún que otro error, contiene gran riqueza de reflexiones sobre la naturaleza, el sentido y la historia de la improvisación: Denis Levaillant, *L'improvisation musicale*, París, 1981.

Las biografías y las autobiografías

En la música de jazz, que tanto lugar deja a la improvisación, la personalidad de los grandes creadores tiene una importancia tal que puede ser muy útil saber cómo vivieron éstos su relación con esta música y con su historia, su evolución y su adscripción sociocultural. Además, estos libros, más allá de lo que nos enseñan sobre la persona en cuestión, arrojan una luz especial sobre la sociedad americana en general, así como sobre la cultura, las costumbres y los conflictos del tejido social que ha dado lugar al jazz.

Entre los numerosos títulos disponibles podemos destacar los siguientes por su especial riqueza de datos:

Alan Lomax, *Mister Jelly Roll* (biografía de J. R. Morton), Nueva York, 1950, bien traducida al francés por Henri Parisot, con el mismo título, París, 1964.

Pops Foster y Tom Stoddard, *The Autobiography of Pops Foster, New Orleans Jazzman*, Los Angeles, 1971.

Billie Holiday y William Dufty, *Lady Sings the Blues*, Nueva York, 1956, excelente traducción francesa de Y. y M. Cullaz, *Ma vie*, París, 1960.

Stanley Dance, *The World of Duke Ellington*, Nueva York, 1970, traducción francesa, *Duke Ellington*, París, 1976. (Debe evitarse esta traducción, llena de contrasentidos e inexactitudes.)

Edward Kennedy Ellington, *Music is my mistress*, Londres, 1973.

Mercer Ellington y Stanley Dance, *Duke Ellington in Person: An Ultimate Memoir*, Nueva York, 1978.

Dizzy Gillespie y Al Frazier, *To Be or not... to Bop. Memoirs*, Nueva York, 1979.

Excelente traducción francesa de Mimi Perrin, *To be or not to bop*, París, 1981.

Ross Russell, *Bird Lives! The High Life and Hard Times of Charlie «Yardbird» Parker*, Londres, 1973; excelente traducción francesa de Mimi Perrin, *Bird: la vie de Charlie Parker*, París, 1980.

La iconografía

La iconografía del jazz, lo mismo si es en forma de fotos que en la de grabados antiguos, carteles o publicidad de las casas discográficas, aporta al mismo tiempo que la de la historia de los afroamericanos en general, una documentación inapreciable que permite comprender mejor el jazz mismo. También en este caso nos limitaremos a citar algunos títulos:

Michel Boujut, *Pour Louis Armstrong*, número fuera de serie de *Jazz Magazine*, París, 1975, con una discografía y una filmografía de Armstrong.

Middleton Harris, *The Black Book*, Nueva York, 1974. Relato admirablemente documentado de los sufrimientos del pueblo negro y de su rica contribución a la sociedad americana, desde Africa hasta los Estados Unidos.

Paul Oliver, *The Story of the Blues*, Londres, 1969. Otra historia del blues, escrita por este especialista inglés, acompañada de una soberbia iconografía (más de 500 fotos e ilustraciones).

Nathan Irvin Huggin, *Black Odyssey, The Afro-American Ordeal in Slavery*, Nueva York, 1977, traducción francesa, *L'Odysée noire*, París, 1979.

Chan Parker y Francis Paudras, *To Bird with Love*, Société Wizlow, La Cure, 86310 Antigny (Francia), 1981. Obra de gran lujo, con textos en inglés y francés, y abundante en documentos inéditos sobre Charlie Parker.

Las discografías

Las discografías eran indispensables en los años 40 y 50, pero hoy día sólo son interesantes para el especialista o para el coleccionista. Por una parte, la amplitud de la producción discográfica hace de ellas unos instrumentos demasiado fragmentarios o excesivamente molestos; por otra parte, las casas de discos han adquirido la costumbre de indicar en las carátulas o en los libretos del interior de los álbumes la relación de artistas de la orquesta, el lugar y la fecha del registro y, en algunos casos (RCA, CBS), identifican los solistas a medida que aparecen en el desarrollo de un fragmento. De todas formas, podemos destacar dos entre las más completas en su momento: Jorgen Grunnet Jepsen, *Jazz Records: 1942-1969*, Copenhague, 1970, y Walter Bruyrcinckx, *Sixty Years of Recorded Jazz: 1917-1977*, Mechelen (Bélgica), 1978.

Las publicaciones periódicas especializadas

Estas publicaciones tienen como primera misión la de reflejar en el curso del tiempo la actualidad del jazz y constituyen forzosamente un corpus irremplazable que, siempre sobre el mismo tema —el jazz—, da cuenta de la evolución de esta música y la de la crítica. En el mundo entero hay numerosas publicaciones. En Estados Unidos, *Down Beat*, cerca de las fuentes, resulta muy informativa en cuanto a la actualidad inmediata. En Francia, junto a publicaciones sobre la actualidad, se dan también fecundos estudios sobre los estilos y los músicos. Los *Cahiers du Jazz*,

cuya publicación se mantuvo, desgraciadamente, sólo entre 1959 y 1970 (19 números), elevaron el periodismo de jazz al nivel de la musicología, gracias al impulso de su redactor jefe, Lucien Malson, y al concurso de los brillantes colaboradores de que supo rodearse. (Es posible consultarlos en la biblioteca de la UER de Música y Musicología de París-Sorbona-París IV, donde pueden encontrarse también memorias de segundo ciclo que, aunque por su naturaleza misma no ofrecen las garantías científicas de una auténtica tesis, poseen a menudo una gran calidad; podemos destacar *Le langage harmonique du jazz et sa spécificité*, 1976, de Alvaro Legido.)

Entre las publicaciones mensuales cuya lectura resulta indispensable a quien desee estar al corriente de la actualidad, podemos citar *Jazz Hot* (desde 1935) y *Jazz Magazine* (desde 1955). Más reciente, y de más irregular aparición, *Le jazzophone* publicación del Centro de Informaciones musicales, incluye sobre todo muy buenos artículos sobre la técnica del jazz por Philippe Baudouin. Finalmente otra publicación también irregular, *Jazz Forschung / Jazz Research*, es una publicación bilingüe del Institut für Jazzforschung de Graz (Austria).

Esta bibliografía, muy breve y muy selectiva, no puede hacer sitio a un gran número de autores importantes que, cada uno a su manera, han realizado una aportación de la inteligencia del jazz. Les pedimos disculpas, ya que les hemos leído, apreciado y respetado. Sus nombres y sus obras aparecen en la bibliografías de algunos de los trabajos citados, así como en Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg, *International Jazz Bibliography: Jazz Books from 1919 to 1968*, Estrasburgo, Baden-Baden, Ediciones P. H. Heitz, 1969. Podemos confiar en esta bibliografía, que pretendía la exhaustividad, y la fecha es relativamente reciente. Por el contrario, es precisa una gran gran prudencia en la consulta de *Jazz, une bibliographie*, publicación de las bibliotecas de la Ville de París, 1982, que, aunque invoca el cuidado del autor de esta líneas, contiene graves errores de fechas, de clasificación por géneros y de apreciación de las obras citadas.

En lo que se refiere a las músicas influidas por el jazz (Rock'N'Roll, Pop Music, etc.), la mejor obra de referencia es *The Sound of the City*, de Charlie Gillet, Londres, 1970 y 1983. Hay que añadir aún la serie de monografías «Rock & Folk», de Albin Michel. Para seguir la actualidad existe una buena publicación mensual en Francia, *Rock & Folk*²².

Jacques B. HESS

²² Para lo tratado en este artículo, véase la obra aparecida después de la edición francesa de este *Compendio: The New Grove Dictionary of American Music*, edición de H. E. Hitchcock y S. Sadie (4 vols., Nueva York y Londres, 1984), que trata ampliamente del jazz, el blues, sus intérpretes, grupos, instituciones, etc., (e incluso el *pop*).

Capítulo 14

Estudios especiales

I. ANÁLISIS MUSICAL

¿Qué es el análisis? Podemos decir que al menos consiste en *la identificación y el examen de los elementos que concurren en la significación de una obra musical*. Dada su absoluta subordinación a esa significación, el análisis es algo muy distinto a un inventario de piezas desligadas.

¿Para qué sirve el análisis? Su utilidad es múltiple. En primer lugar es *el único medio de conocer* —y de comprender— *los resortes del lenguaje musical* en sus diferentes épocas y sus mecanismos de evolución. Este lenguaje, que recibe con fidelidad las modalidades de la sensibilidad humana, constituye el núcleo mismo de la Historia de la Música.

El análisis es también *indispensable para el intérprete*. Reconcilia la sensibilidad y la inteligencia, que tantos malos métodos han enfrentado como divergentes, cuando lo cierto es que ambas facultades han de avanzar al mismo tiempo.

La adquisición del *oficio de compositor* es también inseparable de una amplia práctica del análisis, aunque desde luego no sea suficiente, ni mucho menos, para ser un auténtico compositor.

Para ejercerlo con suficiente eficacia, el análisis debe fundamentarse en determinado número de conocimientos y técnicas. En primer lugar hay que estar bien informado de la historia de la civilización, de la historia del arte y de la historia de la música, no sólo en un estudio libresco, sino con un *conocimiento visual o auditivo* de obras numerosas y de géneros distintos. Por limitarnos a la música, existe un cierto número de antologías que permiten hacerse una idea de los diferentes estilos que se han sucedido en la historia. Por ejemplo, la de W. Apel y A. T. Davison, *Historical Anthology of music*, Harvard University, 1950, 2 vols.; a menudo se trata simplemente de fragmentos seleccionados y yuxtapuestos. En los volúmenes de ejemplos adjuntos al *Cours d'histoire de la musique* de Jacques Chailley y colaboradores (Leduc, 3 vols. aparecidos desde 1967, el IV aparecido en 1986), las abundantes citas están comentadas y se vinculan al curso propiamente dicho, lo que refuerza especialmente su eficacia pedagógica. Naturalmente, también

el disco realiza servicios inapreciables, pero al tratarse de una materia de gran movilidad, no podemos hacer otra cosa que enviar al lector a los catálogos y revistas discográficas como *Diapason-Harmonie*. A partir de lecturas o audiciones de obras de muy diferentes estilos se puede acceder con mayor comodidad a la disciplina fundamental del *análisis histórico* cuya bibliografía será relacionada más adelante.

Absolutamente esencial en la práctica corriente del análisis, el hábito de la lectura supone básicamente dos cualidades fundamentales: ser suficientemente pianista para poder efectuar fácilmente la lectura de una partitura sencilla (piano solo, órgano, canto y piano) y poseer (o adquirir) una audición mental polifónica, si no muy desarrollada al menos suficiente para percibir claramente un conjunto de dos o tres partes sin ayuda de una fuente sonora.

Esta cualidad se obtiene espontáneamente mediante la práctica intensiva de la lectura, pero sigue siendo incompleta si no se apoya en un mínimo de iniciación a las bases de la armonía tonal clásica, con algunos rudimentos de contrapunto y de fuga (imitaciones, cánones, inversiones, temas y respuestas...).

La práctica del análisis se empieza normalmente con el estudio de obras concebidas en el lenguaje de la tonalidad armónica funcional. Este lenguaje, cuyo reinado ha durado unos cinco siglos, sigue siendo en nuestros días el más escuchado normalmente, y sin duda es el de más fácil acceso. Pero su estudio es también el que mejor forma para la inteligencia de los otros lenguajes, y no es posible prescindir de él sea cual sea el que se pretenda abordar.

La iniciación a la armonía tonal funcional constituye un capítulo muy importante de la enseñanza del análisis. Puede adquirirse de forma casi empírica mediante la práctica razonada de ejercicios de escritura (armonía y contrapunto) que desarrollan considerablemente la audición mental, pero éstos serán más eficaces con el estudio de obras especializadas como el *Traité historique d'analyse harmonique* de Jacques Chailley (Leduc, 1977, refundición del *Traité historique d'analyse musicale* de 1951), que permitirá al estudiante abordar el aspecto histórico tan a menudo descuidado por los tratados de armonía al uso. Este aspecto tuvo un ilustre iniciador en la persona de Maurice Emmanuel, cuya *Histoire de la langue musicale* (2 vols., 1911-1928, agotado, pero reeditado en facsímil por las Editions d'Aujourd'hui) constituyó en su tiempo una auténtica suma, y aún hoy día admite la consulta a pesar de su fecha. El autor da muestra de una inmensa cultura unida a una reflexión personal lúcida y profunda. Al final del vol. II hay un léxico de 31 pp. que clasifica por orden alfabético los principales términos empleados en la obra y los explica. Los capítulos relativos a la música griega deberán ser leídos, en cualquier caso, con cierta prudencia; el autor, discípulo de Gevaert, adoptó sin reservas los principios de análisis modal de su maestro, que hoy día se encuentra seriamente en cuestión.

De forma paralela a los tratados clásicos de armonía, cuya enumeración y comentario no es objeto de este libro, podemos citar la existencia de diversos métodos divergentes, que no podemos ni ignorar ni subestimar, a pesar de que, por desgracia, la enseñanza oficial de la mayor parte de los conservatorios franceses no los tome en consideración. Uno de los más importantes es el que, surgido de la enseñanza de Vogler y de Gottfried Weber, desembocó desde principios del siglo XIX en el «antirramismo» de J.-J. de Momigny y en la enseñanza heterodoxa, pero

muy vivificadora, de la escuela Niedermeyer, que cristaliza en el tratado de armonía de Gustave Lefèvre (cf. François Gervais, *Etude sur les langages comparés de Debussy et de Fauré*, 1954, y diversos estudios de Albert Palm y de J. Chailley). Señalemos de este último el *Traité d'harmonie au clavier* (Choudens, 1978), simple, claro y muy progresivo, donde la armonía es inmediatamente convertida en sonido instrumental. No consiste sólo en una enseñanza de base de la «escritura» armónica, también es un ejercicio de realización que lleva directamente al acompañamiento espontáneo de una melodía. Además, prepara para la improvisación al piano. No hay que olvidar tampoco el *Tratado de armonía* publicado por Schoenberg en 1911¹ ni, según una óptica más tradicional, Paul Hindemith, *A concentrated Course in Traditional Harmony* (1944), y W. Piston, *Harmony* (Nueva York, 1941).

Para un método perfeccionado de la escritura armónica y contrapuntística, el *Traité d'écriture musicale* de Pierre Doury (Choudens, 1980) presenta, al contrario que muchos tratados en lengua francesa, una perfecta progresión pedagógica, musicalmente lógica. Además, lleva al estudiante hasta el comienzo mismo de la escritura fugada.

En lo que se refiere al análisis propiamente dicho y teniendo en cuenta la alta fantasía que en la actualidad reina en este campo, no será excesivo insistir en que el estudiante se ponga en guardia ante determinadas teorías que, al no corresponder a realidad musical alguna, pueden llevarle a un callejón sin salida. Por ejemplo, a veces se opone *lenguaje modal* a *lenguaje tonal*, sin más precisión. Sería necesario saber de qué se está hablando, ya que el término *modal* designa varias formas de lenguaje radicalmente diferentes. Véase J. Chailley, *L'imbroglgio des modes* (1960). En cuanto a la *tonalidad* hay un grave error que circula por ahí y que consiste en creer —y en hacer creer— que un tono no incluye más que notas diatónicas. Si el diatonismo constituye la base del sistema tonal funcional, este sistema no ha llegado a su plena cristalización más que mediante el empleo de determinadas alteraciones cromáticas de los acordes. Al apoyarse en el error que acabamos de denunciar, se puede llegar a designar como «atonales» más o menos las obras existentes, como ya se ha intentado hacer (y a veces con amplio auditorio) ¡con *Tristán e Isolda*!

Cualquier análisis tiene que empezar por un análisis rítmico (o apoyarse en él), ya que éste conduce y condiciona a los demás. En efecto, el ritmo, elemento primordial de la música, es el campo del *movimiento*, en el sentido más amplio de la palabra. Es preciso no confundir ritmo y métrica. La métrica se refiere a lo que puede medirse, es decir, los *tempi*, las velocidades, los valores de duración y sus formas de asociación, los tiempos, los compases. El ritmo se refiere a lo que vive, respira, se lanza, se tiende, se relaja, salta, reposa. (¿Habrá que repetir aún que es posible tocar perfectamente en compás y no tener ningún ritmo?) Los no iniciados pueden encontrar en Dom André Mocquereau, *Le nombre musical grégorien* (1908), primera parte, las raíces, sólidas y profundas, de toda nuestra actual rítmica. Con razonamientos más breves, pero con más rápida demostración, puede leerse Dom J. Gajard, *Notions sur la rythmique grégorienne* (Abadía de Solesmes, 1972). Estas dos obras, que exponen principios fundamentales, se aplican a una

¹ Versión española: Real Musical (Madrid, 1979).

rítmica únicamente melódica. Para abordar el análisis de textos más modernos consúltese en primer lugar Pierre Doury, *Grammaire de la langue musicale* (Choudens, 1971) cuyas pp. 6 a 20 se dedican al ritmo, y a continuación J. Chailley, *Rythme verbal et rythme gestuel, essai sur l'organisation musicale du temps*, en *Journal de Psychologie normale et pathologique*, enero-marzo de 1971, pp. 5-13. Que sepamos no existe ningún tratado completo del ritmo, y su enseñanza se realiza sobre todo oralmente. Seguimos a la espera del gran tratado del ritmo anunciado desde hace mucho tiempo por Olivier Messiaen, pero que ha sido aplazado hasta el momento.

Para que un análisis sea realmente efectivo es necesaria la *previa comprensión* de la obra musical, lo que supone una cierta «actitud de espíritu» ante ella. Esta actitud aparece muy bien expuesta en Amy Dommel-Diény, *L'harmonie vivante*, t. II, fasc. 6, pp. 19-20 (Ed. A. Dommel-Diény, 1972).

En este sentido hay que recordar el método de aprehensión de la música que constituye una rama reciente de la amplia corriente denominada *Gestalttheorie*. Esta manera orgánica, podríamos decir, de considerar la obra musical, propuesta por vez primera por Boris de Schloezer en *Introduction à J. S. Bach* (1947), anima hoy día una parte de la enseñanza mundial del análisis. Los rasgos escritos de este método resultan en la actualidad bastante difusos. Y que sepamos no han sido aún reunidos en un mismo estudio sobre sus diversas aplicaciones pedagógicas. Nos limitaremos pues a señalar algunas obras que reflejan su espíritu: en primer lugar los tt. II y V de la colección *L'harmonie vivante*, que acabamos de citar. A continuación, André Souris, *Conditions de la musique* (Ed. Univ. de Bruxelles y CNRS de París, 1976). Todo en este libro lúcido y profundo da lugar a la meditación. Recomendamos en especial el primer estudio, titulado «La "forme" sonora».

A continuación hay que pasar a la acción mediante la práctica del análisis, primero de obras sencillas. El fascículo de *L'harmonie vivante* (*op. cit.*) titulado *Pardon, Bach...* (t. V, fasc. 1-5) precisa de forma sucinta, p. 21, las cuatro etapas necesarias en todo análisis. Podemos encontrar un método muy progresivo de análisis rítmico, armónico y formal en Fr. Gervais, *Manuel d'analyse musicale*; hay un estudio más específicamente armónico, que también trata la historia de la armonía y polifonía, con ejemplos musicales que van desde el siglo XI hasta Debussy, en *L'harmonie vivante*, t. VI (*Abrégé d'harmonie tonale*). Las personas cuya curiosidad les lleve a abordar determinados aspectos de la fuga, silenciados hoy día en los estudios habituales, pueden acudir a la *Storia della Fuga* de Albert Ghislanzoni (Milán, 1952, en italiano), y si no le temen a una terminología a menudo inusual, al ya clásico *Traité de fugue* de Marpurg, síntesis en francés, publicada en Berlín en 1756, de la obra alemana de 1753-1754. Tiene la ventaja de que trata de la verdadera fuga y no de ese insípido ejercicio que los más modernos libros llaman abusivamente fuga. Esta toma de contacto histórico es indispensable si queremos analizar correctamente obras como *El arte de la fuga*, en la que J. S. Bach tomó mucho prestado de técnicas hoy olvidadas, como por ejemplo la contrafuga (cf. J. Chailley, *L'art de la fugue de J. S. Bach*, Leduc, 1971).

Después de haberse ejercitado suficientemente en el mecanismo del lenguaje funcional, podremos emprender el análisis de una serie de obras escalonadas según un recorrido cronológico. El *Traité historique d'analyse harmonique* de J. Chailley, ya mencionado, suministrará una base de partida muy útil ya que contiene, al mismo tiempo que una historia del lenguaje armónico, un *método de compren-*

sión de la música. No hay que utilizarlo como un diccionario (que se utiliza para informarse), sino que deber ser leído, comprendido y asimilado en su totalidad. Aconsejamos no omitir ni siquiera el prefacio (contrariamente a una costumbre muy extendida...).

A continuación acudiremos a determinados análisis publicados que puedan considerarse modélicos. Entre ellos podemos destacar buen número de los recopilados por Amy Dommel-Diény en *L'harmonie vivante*, aunque también se puede echar mano del desigual florilegio de las innumerables carpetas de discos, que van desde lo excelente a lo execrable y a veces a lo totalmente inútil. Encontraremos unos excelentes principios en el manual de Serge Gut y Danièle Pistone, *Le Commentaire musicologique du grégorien à 1700* (Champion, 1976). Por muy inesperado que parezca, aconsejamos también la lectura del tercer libro del *Traité d'harmonie* de Fétis (1844), donde este autor tan injustamente descalificado, expone con singular lucidez los fenómenos más significativos del lenguaje armónico funcional y resume éste en cuatro estadios. No podemos olvidar tampoco los grandes estudios de J. Chailley, como el de *Les Passions de J. S. Bach* (PUF, 1963), *Tristan et Isolde de R. Wagner* (Leduc, 1972), etc. *Les Chorals d'orgue de J. s. Bach* (Leduc, 1974) demuestra qué amplitud puede alcanzar el análisis cuando acude a las fuentes mismas de la obra.

Es preciso hacer algunas consideraciones en relación con lo que generalmente se designa con la palabra *forma*. Esta palabra se aplica a varios campos diferentes. Hasta 1950 —e incluso hoy día— se dio el nombre de «forma» a categorías que en realidad no son más que *planes* (ejemplo: «forma-sonata»). Un plan es una estructura que puede ser común a varias obras, y por ello puede aparecer como una ordenación preestablecida, mientras que una forma es la configuración particular de la obra terminada, por la cual ésta se individualiza y se distingue de cualquier otra obra construida sobre el mismo plan que ella. En este sentido, el librito de André Hodeir, *Les formes de la musique* (PUF, «Que sais-je?», 1951) describe, por orden alfabético, numerosas categorías y estructuras, y también planes.

En cuanto a la elección de las obras a analizar, el campo de investigación es tan amplio que no podemos preconizar un programa mejor que otro. Será suficiente con recordar las numerosas colecciones y ediciones monumentales que hay en cualquier biblioteca, aunque no hay que olvidar las colecciones de dimensiones restringidas, como Luigi Torchi, *L'Arte Musicale in Italia*, y J. A. Fuller-Maitland, *The Fitzwilliam Virginal Book*. Para la elección pueden ser de utilidad los libros siguientes: E. Borrel, 1.º *La sonate* (1951), 2.º *La symphonie* (1954), F. Raugel, *L'oratorio* (1948) (los tres en Ed. Larousse).

Cuanto más alejada en el tiempo está la obra musical, más delicado es su análisis, ya que nos vemos obligados a recuperar la percepción del auditorio de la época a través de la nuestra, lo que supone el conocimiento de determinadas filiaciones y motivaciones de orden histórico. Hay numerosas publicaciones citadas en este libro que podrán permitir y aclarar el contacto con la obra sonora.

En el análisis de obras de los siglos xv, xvi y xvii habrá que abstenerse de aplicar sistemáticamente los principios de la armonía funcional. Lo mismo puede decirse para los numerosos corales y cánticos armonizados por J. S. Bach. Aunque pertenezcan a un contexto tonal, determinadas armonías de estas obras no son en absoluto funcionales en el sentido tonal del término. Otras obedecen a razones me-

lódicas. No conseguiremos explicarlas dotándoles de un cifrado, sino *observando el cometido que desempeñan*.

A partir de la obra de Berlioz se producen fenómenos comparables, aunque en otro orden, y se multiplican a medida que se aproxima el final del siglo XIX. Hacia 1900 la armonía no funcional se hace cada vez más habitual, empezando por la obra de Debussy. Más que nunca, entonces, habremos de prescindir de cualquier espíritu de sistema. Porque, si no, caeríamos en el equívoco de cierto librito (que ha circulado demasiado por los conservatorios en los últimos años) que, después de una sólida acumulación de errores musicales enormes, termina por tomar una melodía de acordes de séptimas naturales ¡por una sucesión de dominantes!

Si consideramos la mutación del lenguaje que se produce a comienzos del siglo XX, no deberemos sorprendernos de que el análisis rítmico, así como el análisis formal, se modifiquen notablemente en relación con los del pasado. La bibliografía adecuada aparece en el capítulo XIII.

Ahora hay que hacer sitio a las nociones de lenguaje y de estilo. No faltan las definiciones de este último: «manera propia de un autor», «manera particular de expresarse», etc. Para Stendhal es «la manera que tiene cada uno de decir la misma cosa». Destacaremos sobre todo la propuesta de Paul Valéry: «*Le style est un écart par rapport à une norme*» (El estilo es un apartarse con relación a una norma). Para nosotros, los analistas, la «norma» es el lenguaje musical, elemento común de varias generaciones de compositores y el «écart» es la manera particular y personal de tratar ese lenguaje.

Quisiéramos concluir con dos recomendaciones esenciales, la primera de las cuales sería no seguir el ejemplo de ciertos ignorantes que no dudan en librarse de un análisis difícil mediante la aplicación aquí y allá de algunas «etiquetas» o limitándose a la solución perezosa de describir sucesivamente los diversos elementos gráficos de una partitura.

La segunda sería la de rechazar sistemáticamente todo método de análisis que no responda a las siguientes condiciones:

1. Plantearse una obra en su contexto histórico y buscar ante todo su significado, sobre todo cuando se basa en un texto, expreso o sobreentendido, que deberá ser explicado como un puro análisis literario. Habrá que conceder una especial importancia, si es una obra vocal, a la traducción musical del texto y a menudo de las *palabras* (importancia descuidada a menudo por un «figuralismo» que viene dado casi siempre por la estructura de tales piezas y por múltiples detalles de escritura.

2. Proceder al estudio armónico de los acordes sin limitarse al descuento automático de los intervalos a partir del bajo (principio del *cifrado de intervalos* utilizado para los bajos continuos y conservado en los tratados de armonía habituales), sino mediante su vinculación sistemática al análisis de función, que se materializará preferentemente en un *cifrado de función* (principios expuestos por J. Chailley en el *Traité historique...*, p. 4). Como regla general un análisis armónico no tiene que dar cuenta en una explicación de los elementos corrientes del lenguaje de la época, sino al contrario, ha de señalar los que se diferencian y explicar por qué cada vez que sea posible. El estudiante debe comprender perfectamente

que la numeración de los sonidos sólo representa una ordenación de éstos, y que tras este trabajo previo queda por hacer el análisis.

3. Hay que reservar un lugar importante en el análisis a la «razón rítmica», base de todas las demás, sin olvidar nunca que una música no sólo se lee de abajo a arriba (análisis estáticos de acordes aislados), sino también y sobre todo de izquierda a derecha (análisis dinámico de las *relaciones de intervalos* y de las *relaciones de tiempo*).

Durante el estudio de una obra, cualquiera que sea la época a la que pertenezca, todo elemento ha de ser tenido en cuenta o incluso retenido como valor constructivo. En especial el *tratamiento instrumental* y sobre todo las *densidades sonoras*, son aspectos que no deben ser descuidados, ya que estos factores condicionan a menudo el ritmo.

En el amplísimo campo del análisis cada cual buscará —y encontrará— lo que necesite. Podemos suponer que el compositor tendrá preferencia por los medios con los cuales consigue la obra su equilibrio y llega a crear su *unidad*; que el intérprete estará interesado sobre todo por la vida inmediata de la obra, es decir su ritmo y su forma gestaltista; que el musicólogo observará en qué aspecto se acerca o se diferencia tal obra de su época, en qué se distingue de las obras contemporáneas, suyas.

Recordemos que la principal razón de ser del análisis es la de discernir, en la medida de lo posible, los medios musicales mediante los que la obra actúa sobre nosotros. Por lo tanto no habrá que limitarse a enumerar sus diversos componentes, sino que habrá que *relacionarlos unos con otros*, y así conseguiremos enfrentarnos a la obra en la realidad de su mismo ser: un arte del tiempo. Practicado según esta perspectiva, el análisis constituirá un camino apasionado —y apasionante—, un profundo avance, rico en descubrimientos, por las huellas de nuestra sinceridad.

Françoise GERVAIS

II. PEDAGOGÍA Y EDUCACIÓN MUSICAL

Plantearse una investigación sobre la pedagogía de la música, su evolución histórica y sus problemas internos es situarse de repente en una encrucijada donde coinciden «musicología» y «ciencias de la educación». Esta polivalencia subyacente, acentuada por la especificidad de los métodos, técnicas y vocabulario propios de cada una de estas disciplinas, es una de las razones de la ausencia actual de un auténtico trabajo de síntesis sobre el tema. La obra de Heinz Otto Paul, *Musikerziehung und Musikunterricht in Geschichte und Gegenwart*, Sarrebruck, 1973, y el reciente libro de Georges Favre, *Histoire de l'éducation musicale*, París, 1980, no sirven más que para un pequeño primer enfoque. Y aunque disponemos de un número bastante importante de estudios puntuales de carácter externo —encuestas de carácter topográfico y/o cronológico, monografías diversas—, no tenemos trabajos de envergadura que presenten, para un período determinado, un estudio

crítico y comparativo de los objetivos, modos de enseñanza y contenidos pedagógicos.

Orientación del trabajo

Cualquier prospección sobre los avatares de la educación musical supone un conocimiento previo de la historia general de la educación. La pequeña síntesis de Roger Gal, *Histoire de l'éducation*, París, 1948, puede aportar una visión de conjunto. También debe consultarse la obra colectiva *Histoire mondiale de l'éducation*, París, 1981, 4 vols., dirigida por Gaston Mialaret y Jean Vial. Los mismos autores han publicado también un *Traité des sciences pédagogiques*, París, 1970-1978, cuyo t.II, *Histoire de la pédagogie* puede servirnos de guía inapreciable.

El estudio de la pedagogía musical en un tiempo y en un lugar determinados presupone haber adquirido ya los conocimientos musicológicos necesarios para un examen crítico de los *tratados, métodos, manuales, manuscritos o impresos musicales con intención didáctica*; a tal efecto, el estudiante deberá acudir a los capítulos respectivos de este libro. En cualquier caso será de interés la consulta de los dos estudios de Jacques Chailley, *La musique et le signe*, París, 1967, y *Expliquer l'harmonie*, París, 1967, que le ayudarán a comprender, si es preciso, los rasgos de rutina conservadora, los sinsentidos, sofismas, contradicciones, «retropolaciones», que se han abierto camino durante siglos de enseñanza musical. Además, el estudiante no debe olvidar que un estudio de los contenidos pedagógicos no se refiere sólo a cuestiones de exégesis de textos, sino que también debe referirse a la *música viva*, la vigente en la época estudiada, música estrechamente vinculada a los diferentes estadios (melódico, armónico...) del condicionamiento del oído. Con esta óptica puede apoyarse en trabajos de filología musical publicados en los últimos veinticinco años, y en especial Jacques Chailley, *Essai sur les structures mélodiques*, *RdM*, vol. XLIV, diciembre, 1959, pp. 139-175, y, del mismo autor, *Traité historique d'analyse harmonique*, París, 1977, más la obra de síntesis *Éléments de philologie musicale*, publicada por Editions Leduc (1984). Finalmente, el estudiante no deberá limitarse tan sólo a las fuentes musicales: numerosas indicaciones, diseñadas en los relatos históricos, inscripciones, memorias, correspondencias, etc., pueden aportar inesperadas aclaraciones; igualmente, la iconografía, inapreciable fuente de información, es algo que no debe ser olvidado en modo alguno.

La investigación histórica

Históricamente, las relaciones entre música y educación suponen un doble juego de oposiciones que ofrece un amplio campo de investigación: oposiciones de orden externo —necesidad/lujo; amateurismo/profesionalismo— o interno —ciencia/arte; teoría/práctica; hermetismo/divulgación—. Este doble juego funciona por oscilaciones, con todos los puntos intermedios que implican estos extremos.

Antigüedad clásica

Asistimos a un vuelco en cuanto al segundo punto: el reino de los solistas «profesionales» le cede el lugar a un arte colectivo vinculado al desarrollo del espíritu cívico y religioso. La música reviste entonces *un valor educativo* de resonancia ética (Platón) o imitativa (Aristóteles), de lo que tenderá a alejarse durante la época helenística para entrar, con el sistema educativo galo-romano, en el mundo de lo superfluo. Paralelamente, la especulación musical se reviste, a través de la doctrina pitagórica, de un color matemático y metafísico que la eleva a un lugar selecto entre las *Artes liberales* y esboza, entre «teoría» y «práctica», una dicotomía que impregnará el conjunto de la enseñanza musical en Occidente hasta el siglo xvii. Las obras de referencia sobre estas cuestiones son, en la actualidad, Werner Jaeger, *Paideia, los ideales de la cultura griega*, ed. española, México, Fondo de Cultura Económica, varias ed.; Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, París, 1975, y Jacques Chailley, *la musique grecque antique*, París, 1979. Esta última obra devuelve su interés histórico a las nociones de «tonos» y de «modos» cuyas dificultades de interpretación y de presentación condicionarán no sólo la enseñanza musical del Medioevo, sino también la de siglos posteriores (síntesis de estos problemas en *L'imbroglio des modes*, del mismo autor, París, 1960).

Edad Media occidental

Para comprender cómo se hundió poco a poco el sistema educativo de la Antigüedad y se sentaron las bases de la cultura medieval, léase el bello trabajo de Pierre Rieche, *Education et culture dans l'Occident barbare, v^e-viii^e siècles*, París, 1962; véase también Jacques Verger, *Les universités au Moyen Age*, París, 1973. Para una comprensión global del cometido que tuvieron los estudios musicales en las estructuras de enseñanza de la Europa medieval, consúltese Nan Cooke Carpenter, *Music in the Medieval and Renaissance Universities*, Oklahoma Univ., 1958; véanse también los cuadros (que «hablan por sí mismos») de Joseph Smits Van Waesberghe, *Musikerziehung, Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter (Musikgeschichte in Bildern*, III, 3, Leipzig, 1969), 1.^a parte, pp. 5-45.

a) Durante el primer milenio asistimos a un lento proceso educativo que se autoconsidera al mismo tiempo dentro del legado greco-romano y de las fuerzas vivas de la naciente cristiandad. Los hechos musicales se refieren a tres órdenes de valores:

— *Espirituales*, concepción moral y metafísica del fenómeno musical (cf. Solange Corbin, *L'Eglise à la conquête de sa musique*, París, 1960, capítulo IX, pp. 190-203, y Kathi Meyer-Baer, *Psychologie and ontological Ideas in Augustine's De Musica*, en JAAC, 11 [1952], pp. 224-330).

— *Intelectuales*, elaboración de una enseñanza teórica resueltamente helénica y pitagórica (cf. Barbara Münzelhaus, *Pythagoras Musicus. Zur Rezeption des pythagoreischen Musiktheorie als quadrivieraler wissenschaft im lateinischen Mittelalter*, Bonn, 1976).

— *Estéticas*: impuesto a todo el mundo cristiano y transmitido por tradición oral, el canto llano alcanza su edad de oro (siglos v-viii), cristaliza (unificación romana) y se convierte en fuente de invenciones (notación, tropos, improvisación a partir del libro, polifonía consciente), de donde surgirán los monumentos de la música europea.

Sin embargo, en sus orígenes, estas invenciones fueron *hechos de naturaleza pedagógica*. Sobre este asunto hay que leer el importante estudio de Marie-Elisabeth Duchez, Des neumes à la portée, en *Colloque de Paléographie musicale*, Orléans, IRHT, 1982, en las *Actas* del coloquio (IRHT, CNRS) y en el *Canadian University Music Review* (revista de música de las Universidades canadienses), 1983 (4), y de la misma autora, La représentation spatio-verticale du caractère musical grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale, en *AcM*, LI/1, 1979, pp. 54-73.

Sobre este primer período medieval, que precede a la gran época creadora de los siglos xii y xiii, consúltese Jacques Chailley, *L'école musicale de Saint-Martial de Limoges*, París, 1960 (sobre enseñanza v. libro I, capítulos I a IV, y bibl. pp. 401-404). Además, será necesario familiarizarse con el material pedagógico utilizado (monocorde) y los modos de enseñanza (tonarios, mano guidoniana) practicados en las *Scholae Cantorum*. Sobre la utilización del monocorde léase Cecil D. Adkins, *The Theory and Practice of the Monocord*, Ph. D., Univ. Iowa, 1963, Univ. Microfilms, Ann Arbor, Michigan, n.º 64-3344, y sobre las consecuencias de esta práctica en la manera de «pensar la música» y la evolución ulterior de la teoría, el artículo de Jacques Chailley, Le «monocorde et la théorie musicale», en *Organicae Voces, Mélanges J. Smits Van Waesberghe*, Amsterdam, 1963, pp. 11-20. Los tonarios, procedimientos mnemónicos, han sido objeto de estudio por Michel Huglo, *Les tonaires, inventaire, analyse, comparaison*, París, 1971. Sur la «mano guidoniana», véanse los comentarios iconográficos de Joseph Smits Van Waesberghe, *Musikerziehung...*, Leipzig, 1969, *op. cit.*, 2.ª parte, pp. 45-192.

b) Sostenido por el prestigio de las universidades que aseguran su formación, el «Musicus» conserva durante mucho tiempo su superioridad sobre el «Cantor». En cualquier caso, asistimos, desde mediados del siglo xiv, a un lento desplazamiento de los valores (práctica musical admitida en la Universidad, conexión de las grandes universidades con las escuelas eclesiásticas, etc.); sobre estas transformaciones, léase la reciente exposición de Edith Weber, L'enseignement de la musique, de l'époque carolingienne à l'humanisme, tendances et évolution, en *Educacion musicale en France. Histoire et méthodes*, París, 1983. A finales de la Edad Media la formación de la élite musical vuelve a la Escuela de Canto, tanto en el aspecto teórico como en el práctico. Sobre el carácter intelectual de esta formación véase sobre todo el penetrante estudio de Guillaume de Van, La pédagogie musicale à la fin du Moyen Age, *Musica disciplina*, II, 1-2, Roma, 1948. A propósito de la solmización existen aún varios problemas por resolver. La utilización pedagógica de la «mano musical», de la que d n cuenta todos los tratados hasta el siglo xvii, no ha sido explicada aún de forma satisfactoria. Además, sería necesario profundizar la teoría de los hexacordes y el sistema de las «mudanzas» aplicado a las sutilezas de la *musica ficta*. Gaston Allaire dio un importante impulso a esta difícil investigación en su densa exposición *The theory of hexacords, solmization and the modal system*.

A practical application, Roma, 1972 (cf. la reseña crítica de este trabajo por Jacques Chailley en *RdM*, t. LXII, 1976, n.º 2, pp. 302-305).

Renacimiento, Reforma, Contrarreforma

Por muy lentamente que se hayan transformado las estructuras y las concepciones pedagógicas edificadas en el Medievo, la gran idea humanista de colocar la educación de la juventud en el plano moral —idea en germen desde el siglo xv (Gerson, Groote)— se impuso poco a poco en el conjunto europeo y se situó «entre las opciones mayores que anunciaban el mundo moderno» (cf. Jean Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, París, 1967, capítulos XII y XIII, pp. 403-406). De todas formas, en la elaboración de un nuevo ideal de formación del hombre, el cometido de la música será mayor o menor según las condiciones históricas y sociales, los regímenes políticos y las obediencias religiosas. Vinculados a las dos fuerzas de renovación del pensamiento, una de esencia pagano-cristiana (Italia, Francia), otra poderosamente mística (Flandes, países germánicos), arte y ciencia de la música se integrarán bajo diversos aspectos en la corriente de renovación pedagógica que tuvo un temprano comienzo en las ciudades principescas italianas: véase Paul Oskar Kristeller, *Music and Learning in the Early Italian Renaissance*, en *Journal of Renaissance and Baroque Music*, 1947 (I), 4, pp. 255-274, y Nanie Bridgman, *La vie musicale au Quattrocento et jusqu'à la naissance du Madrigal (1400-1530)*, París, 1964.

a) Frente a la inquietud que experimenta el movimiento educativo y social de los siglos xv y xvi, el humanismo especulativo debe ser tomado en consideración en la medida en que, al redefinir el concepto de «música» a partir de la doctrina antigua, orienta las preocupaciones intelectuales y artísticas de las «Academias» (consúltese André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, París, 1961); y léase D. P. Walker, *Le chant orphique de Marsile Ficin*, en *Musique et poésie au xvr siècle*, París, 2.ª ed., 1973, pp. 17-33. Al generar investigaciones sobre el lenguaje, el estilo y los géneros musicales, el nuevo humanismo influirá indirectamente en los contenidos de la enseñanza musical. Sobre las «Academias», su especificidad y su organización, consúltense las siguientes obras de referencia: Michele Maylender, *Storia delle accademie d'Italia*, Bolonia, 1926-1930, 5 vols., y Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, Londres, 1947.

Pensada en un principio para medios aristocráticos, la nueva fórmula pedagógica, con su exaltación de la naturaleza y el individuo, instaura junto a la práctica de ejercicios corporales la de las «artes musicales» (canto acompañado, instrumentos, danza...). En este sentido la Inglaterra de los Tudor toma el relevo de Italia: véase Nanie Bridgman, *L'activité musicale à la Cour de Henry VIII*, París, 1946 (mecanog.) y John Stevens, *Music and Poetry in the Early Tudor Court*, Londres, 1961. La educación musical en la época de la unidad española aparece evocada en las obras de Higinio Anglés, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, Barcelona, 1941, *La música en la Corte de Carlos V*, *ibíd.*, 1944. Véase igualmente Isabel

Pope, La musique espagnole à la Cour de Naples dans la seconde moitié du xv^e siècle, en *Musique et poésie...*, op. cit., pp. 35-61.

b) Cualquier estudio sobre la «formación musical» en una época (siglos xv-xvi) en que se extiende por Europa el «Arte de la Fiesta» debe tener en cuenta los frecuentes intercambios entre «música popular» y «música de Corte», que contribuyen por ósmosis a la educación (melódica y/o armónica) del oído: véase Alfredo Bonaccorsi, *Il folklore musicale in Toscana*, Florencia, 1956, y François Lesure, *Éléments populaires dans la chanson française au début du xvi^e siècle*, en *Musique et poésie...*, op. cit., pp. 169-184.

c) Más que la doctrina humanista original, es la ideología política y religiosa lo que influye en los grandes pedagogos (de Erasmo a Comenius y Francke) durante el conflicto que desgarró a la Europa cristiana durante los siglos xvi y xvii, para redefinir el cometido de la música en la educación general. Léase Klaus Wolfgang Niemöller, *Die Musik als Bildungsideal der allgemeinen Pädagogik des 16. Jahrhunderts AfMu*, 1960, pp. 243-257, y, del mismo, *Musikpädagogische Zielvorstellung zwischen Humanismus und Aufklärung, Internationale Musikkure*, Kloster Steinfeld, 1974, *Tagungsbericht*. En los países de obediencia protestante, el cometido (positivo, negativo o neutro) de los primeros grandes «recopiladores» de la llamada «religión reformada» ha sido objeto de estudio por Marc Honegger en *La Réforme et l'essor de la musique en Allemagne*, en *Histoire de la musique*, dir. por Roland Manuel, *Encyclopédie de la Pléiade*, París, 1960, vol. I, pp. 1152-1167. Sensiblemente distintos en sus métodos pedagógicos, Lutero y Calvino coinciden en estimular la «plegaria cantada» en el seno de las familias (música «doméstica»). La orientación de la educación musical en Renania, la entidad Escuela-Iglesia-Música y la naturaleza del repertorio (música medida a la antigua) —utilizada, por una parte, como medio de difusión del protestantismo, y por otra parte como material pedagógico y auxiliar educativo— se encuentran en el centro de la obra de Edith Weber, *Musique et théâtre dans les pays rhénans*, París, 1974, 2 tt. (con numerosos ejemplos y abundantes referencias bibliográficas relativas a la educación musical en Alemania). De la misma autora, véase también *L'apport de la pédagogie musicale humaniste à la diffusion de la littérature latine et néo-latine*, en *Acta Conventus neo-latini turonensis, III^e Congrès international d'Etudes néo-latines*, París, 1980, I, pp. 403-416.

d) El movimiento impulsado por la «Contrarreforma», que en los países europeos se concreta en la implantación de «colegios de enseñanza secundaria» dirigidos por los jesuitas, manifiesta un concepto muy distinto del uso de la música en la educación general. Hay varios estudios dedicados a este tema; véase en especial el de Thomas D. Culley, *Jesuits and music*, Roma, 1970, que hace referencia a la actividad educadora de la Compañía de Jesús (más de mil colegios) entre 1540 y 1773. Véase también la densa obra de Robert W. Lowe, *Marc-Antoine Charpentier et L'Opéra de Collège*, París, 1966, y la reciente tesis de Pierre Guillot, *Contribution à l'histoire musicale des jésuites d'après les activités du Collège de la Trinité à Lyon aux xvii^e et xviii^e siècles*, París, 1978.

e) En la Europa del Renacimiento y de los siglos «clásicos», la formación musical profesional se realiza en las «Escuelas», «Chantrías», *Scholae puerorum* y

Scholae cantorum. La mayor parte de los grandes compositores salían de ellas; algunos de ellos, después de haber hecho carrera, regresaban en calidad de «maestros de capilla» o de «Cantor». Sobre los cambios de sentido de esta última palabra durante los siglos *xvi* y *xvii*, véase Michel Huglo y Walter Blankeburg, artículo «Cantor» en el *Dict. Bordas*, pp. 148-149. Consúltese: Otto Frederik Becker, *The Maîtrises of Northern France and Burgundy during the 15th Century*, Ph.D., High Wycombe University microfilms, cop. 1968 y Raffaele Casimiri, «Disciplina Musicae» e «Maestri di Capella» dopo il Concilio di Trento nei maggiori istituti ecclesiastici di Roma, en *Note d'Archivio per la Storia Musicale*, Roma, 1935 (xii); 1938 (xv); 1939 (xvi); 1942 (xix); 1943 (xx).

Sobre las Capillas reales y las «Chantrías» inglesas, su repertorio y evolución, véanse los estudios de base de Francis Llewellyn Harrison, *English Church Music in the 14th Century*, *English Polyphony, 1470-1540*, y *Church Music in England, 1540-1630* en *The New Oxford History of Music*, Londres, Oxford, 1960-1968, vol. III, pp. 82-106 y 303-348, vol. IV, pp. 465-519. La influencia de las «Chantrías» (más de dos mil en el conjunto del territorio), el tipo de educación musical después de su supresión (edicto de 1547), la conexión de las grandes universidades (Oxford, Cambridge) con las Capillas musicales en funcionamiento, son objeto de estudio por parte de David G. T. Harris, *Musical Education in Tudor Times*, en *Proceedings of the Musical Association*, 65th Session, Londres, 1938-1939, pp. 109-139.

Sobre el estatus de «Escuelas» (Maîtrises) en Francia, su repertorio, la orientación de su enseñanza y los músicos que las frecuentaron, existen algunos excelentes estudios: véase en especial el artículo de Craigh Wright, *Musiciens à la cathédrale de Cambrai, 1475-1550*, en *RdM*, t. LXII, París, n.º 2, pp. 205-228 (numerosas referencias bibliográficas y datos sobre la organización de los coros y el reclutamiento de los cantantes), véase también Marie-Noëlle Collette, *L'organisation des maîtrises ecclésiastiques sous l'Ancien Régime*, en *Annuaire de l'Ecole pratique des Hautes Etudes*, París, 1975, pp. 559-569, y las densísimas páginas de François Lesure, *Le «manuscrit Lavergne» et le répertoire des maîtrises du sud ouest de la France*, ver 1750, *Mélanges Karl Gustav Fellerer*, Regensburg, 1962, pp. 315-320. Entre las monografías publicadas durante el siglo pasado es preciso leer: abate J.-A. Clerval, *L'ancienne maîtrise de Notre-Dame de Chartres, du v^e siècle à la Révolution*, París, 1889, reed. Ginebra, 1972, que, a pesar de sus lagunas, sigue siendo indispensable en el estudio de determinados documentos hoy desaparecidos. Entre los trabajos más recientes hay que destacar el de Marie-Thérèse Bouquet, *Musique et musiciens à Annecy, les maîtrises, 1630-1789*, París, 1970; el de Georges Durand, *La musique de la cathédral d'Amiens avant la Révolution*, Ginebra, 1972 y la tesis, de gran seriedad, de Marie-Renée Renon, *La maîtrise de Bourges*, Bourges, 1982. No hay que dejar de consultar la importante publicación *Recherches sur la musique française classique*, París (desde 1960), que contiene numerosos artículos relativos a coros de iglesia, escuelas, capillas, y su repertorio y vida interna. Sin embargo aún queda mucho por hacer en este tipo de estudios (antes de su disolución en 1791 había en Francia, en plena actividad, no menos de 400 escuelas) y cualquier impulso a los estudiantes en ese aspecto es poco: véase, en este sentido, la llamada realizada por François Lesure, *Archival Research, necessity and opportunity*, en *Perspectives in Musicology*, Nueva York, 1972, pp. 56-90.

Disponemos de escasos estudios sobre el contenido de la enseñanza musical

en la Francia de antes de la Revolución. Sólo hay dos artículos que informen sobre la formación en el nivel elemental: Marc Pincherle, *Elementary musical instructions in the VIIIth Century, an unknown Treatise by Montéclair*, en *Musical Quarterly*, 1948, 1, pp. 61-67, y del mismo autor, *La musique dans l'éducation des enfants au XVIII^e siècle en Mélanges Masson*, París, 1955, pp. 115-121. Hay un interesante trabajo sobre la formación musical del aficionado: Michelle Espinach, *L'éducation musicale des Demoiselles de Saint-Cyr, de 1686 à 1793*, tesis de tercer ciclo, París IV, 1979; por el contrario hay muchas lagunas que llenar en cuanto a la enseñanza en las escuelas, el cursus de los estudios, los manuales utilizados y la pedagogía. Por todas estas razones se espera con impaciencia el indispensable «decifrado» de base que actualmente prepara Philippe Lescat, *Le Corpus des méthodes imprimées et manuscrites publiées en France entre 1660 et 1800*, tesis de tercer ciclo, París, IV, 1983. En comparación, tenemos muchos más trabajos sobre los estudios musicales en el nivel superior (enseñanza de composición desde el siglo XVI al XVIII): véase Herbert Schneider, *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Tutzing, 1972, y la reseña crítica de esta obra realizada por Denise Launay en *RdM*, t. LX, París, 1974, números 1-2, pp. 229-230; de la misma autora, *Lease L'enseignement de la composition dans les maîtrises, en France, aux XVI^e et XVII^e siècles*, en *RdM*, t. LXVIII, París, 1982, números 1-2, pp. 229-230. Pueden encontrarse datos inapreciables sobre la enseñanza de la composición en Europa durante los siglos XVII y XVIII consultando las obras teóricas de la época, en especial el importante tratado de Daniel Speer, *Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst, oder Vierfaches musikalisches Kleeblatt*, Ulm, 1687 (Leipzig, Peters Reprints, 1974) (véase la reseña crítica de esta obra, por Denise Launay, en *RdM*, LXII, 1976, n.º 1, pp. 160-161).

f) El interés que existe desde el Renacimiento hacia la tecnología instrumental —que evoluciona en función de las transformaciones del gusto y del lenguaje musical— se refleja en los tratados (Virdung, Bermudo, Mareschall, Mersenne, Praetorius, Trichet, etc.). Entre los siglos XVI y XVIII asistimos a una intensificación de las exigencias técnicas con fines profesionales: los instrumentistas reciben una formación individual, de tipo artesanal, sea familiar (de padre a hijo), sea contractual (de maestro a aprendiz), con su notación propia (tabulaturas) y su específica pedagogía (con secretos celosamente guardados), que algunos «tratados» o «instrucciones» permiten, sin embargo, recuperar (v., sobre este punto, François Lesure, *Préface a Jean Rousseau, Traité de la viole*, reimpr. de la edición de París, 1687). Sobre las corporaciones de instrumentistas («Ridotti», «Guilds», «Ménéstrandies»), su estatus y su forma de enseñanza véase Dr. Georges Van Doorlaer, *L'éducation artistique des anciens musiciens instrumentistes*, en *Gedenkboek Dr. D. F. Scheurleer*, S-Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1925, y sobre todo François Lesure, *La communauté des joueurs d'instrument au XVI^e siècle*, *Revue historique de Droit français et étranger*, n.º 1, 1953 y, del mismo, *Musique et musiciens français du XVI^e siècle*, Ginebra, 1976. El monopolio de las corporaciones de músicos se vio pronto compensado con la creación de los «conservatorios», cuyo origen puede encontrarse en las obras filantrópicas fundadas en Venecia (Ospedale) y Nápoles (desde finales del siglo XVI): véase Denis Arnold, *Instruments and instrumental teaching in the early Italian conservatories*, en *The Galpin Society Journal*, 1965 (XVIII), pp. 72-86 y, del mismo autor, *Orphans and Ladies, the Venetian Conservatories (1680-1790)*, en *Proceedings of*

the Royal Musical Association, 1962-1963 (89), pp. 31-47. Sobre el desarrollo de los conservatorios napolitanos, su estatus, el reclutamiento de los alumnos y enseñantes, repertorio, horario de estudios, etc., consúltese la obra de base: Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e suoi conservatorii*, Nápoles, 1880-1884, 4 vols. La influencia de estos conservatorios ha estado determinada por la implantación en Europa de establecimientos especializados en la preparación de una carrera musical profesional. Sobre la formación intensiva de los jóvenes cantantes italianos, v. Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, Nueva York, 1947, y Anton Giulio Bragaglia, *Degli Eivati Cantori. Contributo alla storia del Teatro*, Florencia, 1959.

Génesis de los tiempos modernos

Durante las últimas décadas del siglo XVIII Europa vuelve a considerar los problemas de educación y muestra en este campo una importante creatividad, que se amplifica a partir de las ideas surgidas de la Revolución francesa. ¿En qué medida se ha beneficiado la educación musical de estas búsquedas? ¿Y cuándo y cómo se ha integrado (o no) en el cursus de los estudios generales? ¿Cuál ha sido la acción real de los promotores (filósofos, políticos, educadores, profesores)? ¿En qué sentido se ha desarrollado la enseñanza especializada? ¿Ha evolucionado realmente la pedagogía de la música desde los años 1800? Algunos estudios parciales, de considerable calidad, han intentado contestar a estas preguntas. La influencia de las ideas de Pestalozzi (discípulo de Rousseau) sobre la práctica de la música en las escuelas elementales ha sido estudiada por Peter Darius, *Die Musik in der Elementarschulen und Kirchen Düsseldorfs im 19. Jahrhundert*, Colonia, 1969. Véase también Reinhold Meyer, *Der Musikunterricht in den Kölner Volksschulen im 19. Jahrhundert*, Colonia, 1972. Una interesante síntesis de las realizaciones y de las repercusiones de la enseñanza musical en Alemania a comienzos del siglo XIX aparece en la obra de Georg Sowa, *Anfänge institutioneller Musikerziehung in Deutschland (1800-1843)*, Regensburg, 1973. El despertar de la educación musical en Inglaterra, en el mismo período, ha sido puesto de manifiesto en la importante obra de Bernard Rainbow, *The Land without Music, Musical education in England, 1800-1860*. Las formas de enseñanza y su evolución en este mismo país, desde los métodos del siglo XVIII hasta los grandes pioneros de la «solmisación» moderna, han sido estudiados con rigor por Sidney Kleinman, *La solmisation mobile, de Jean-Jacques Rousseau à John Curwen*, París, 1974. Las razones del declive de la educación musical en la enseñanza general en Italia, y de su renacimiento (desde 1888), son analizadas por Giorgio Colarizi, *L'insegnamento della Musica in Italia*, Roma, 1967; del mismo autor, véase *L'educazione musicale nella Società italiana* (Roma, 1970). En Francia, el lugar de la educación musical en los estudios generales (siglo XIX y principios del XX) aparece evocado de tarde en tarde en breves informes, completados recientemente por estudios de mayor envergadura. Consúltese preferentemente Paul Gerbod, *L'enseignement de la musique en France au XIX^e siècle dans les établissements d'instruction publique*, en *Civilisations. L'éducation musicale en France. Histoire et méthodes*, textos recopilados por Danièle Pistone, París, 1983. A continuación véase Maurice Chevais, *L'enseignement musical à l'école*, en *Enc. Lavignac*, II/6, pp. 3631-3683; véase también el informe L'enseigne-

ment de la musique dans les lycées, *Esprit*, diciembre de 1965, pp. 1125-1139 y L'éducation musicale, de la maternelle à l'Université, *Bulletin APEMU*, reseña del VI.º Congreso (1971), París, 1972. Véanse, finalmente, las propuestas de Jacques Chailley, L'éducation musicale en école élémentaire, en *Education musicale*, marzo de 1975, n.º 216, pp. 12, 190, 196.

La formación musical en la enseñanza superior ha sido estudiada, para Alemania federal, por Ulrich Günther y Heinrich Rauhe, *Musiklehrerausbildung an der Universität*, Stuttgart, 1977; para Gran Bretaña, véase The Study of Music at University, en *The Musical Times*, 1973, CXIV, pp. 129-612. Para Francia es precisa la lectura de la retrospectiva de André Pirro, L'enseignement de la musique aux universités françaises, en *Bulletin de la SIM*, 1930, II, 1.2, pp. 26-32, que traza un amargo cuadro del lento declinar de los estudios musicales teóricos en la enseñanza superior francesa, hasta el alba de su resurrección actual. Para los años 60 Jacques Chailley ha escrito Le musicologie dans l'enseignement supérieur, en *Situation artistique et sociale du musicien en 1964*, París, 1964, pp. 45-52. La documentación más reciente es la que aparece en la obra de Michel Delahaye y Danièle Pistone, *Musique et musicologie dans les universités françaises*, París, 1982.

Arrastrada por el movimiento de secularización que caracteriza las tendencias educativas del siglo XIX, la enseñanza musical especializada escapa al control y prerrogativas de la Iglesia y se concentra en los «conservatorios», *licei musicali*, *Konservatorien*, *Academies of Music*, etc. La intensa difusión del «Conservatorio de Música y Declamación» (el actual CNSM francés, cuyos orígenes, con diferentes denominaciones, se remonta a 1795) lleva a la fundación de instituciones análogas en la mayor parte de las ciudades europeas. Para las monografías relativas a estos establecimientos habrá que acudir a las bibliografías de los grandes diccionarios especializados. Será preciso también investigar las profundas razones que motivaron desde el primer cuarto del siglo XIX y especialmente en Francia, las reacciones y críticas contra la enseñanza musical oficial del Conservatorio de París, y que llevaron a la fundación de escuelas privadas paralelas (Choron, Niedermeyer, Schola Cantorum). Léase Wilhelm Kahl, Zur musikalischen Renaissance bewegun in Frankreich während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, en *Schmidt Görg Festschrift*, Bonn, 1957. Véase también Marie-Louise Boëllmann-Gigout y Jacqueline Gachet, *L'école de musique classique et religieuse, ses maîtres, ses élèves*, París, 1963, y Vincent d'Indy, *La Schola Cantorum*, París, 1927. El profundo antagonismo entre la pedagogía, el cursus y los contenidos de la enseñanza en estos nuevos establecimientos y la enseñanza tradicional constituye la piedra de toque que se encuentra en el origen de uno de los problemas más cruciales de la educación musical contemporánea. Efectuar una investigación en este difícil campo supone, por una parte, la asimilación de los escritos teóricos de Rameau, y por otra lo esencial de los del teórico belga Momigny (cf. p. 448). Véanse sobre estos puntos los artículos fundamentales de Jacques Chailley, Rameau et la théorie musicale, *RM*, n.º 260, 1964, reproducido en *De la musique à la musicologie*, Tours, 1980, pp. 136-166, y Un grand théoricien belge méconnu de la musique, Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842), en *Bulletin de l'Académie royale de Belgique, classe des Beaux-Arts*, 1966, 2/3, pp. 80-98.

Los problemas contemporáneos

Enseñanza general

La educación musical en la escuela contemporánea, a pesar de una apariencia de renovación y de expansión, se encuentra frenada y enarrecida por determinados problemas externos (económicos, políticos, sociales), pero sobre todo por problemas internos (métodos, repertorio, orientación pedagógica) que no pueden ser resueltos empíricamente, sino a través de una constante relación del *avance científico* (musicología, psicología experimental, psicopedagogía) con los *contenidos* y las *formas de enseñanza*. Asistimos además, desde comienzos del siglo, a una sucesión de reformas, proyectos, enmiendas totales y parciales, cuya realización (a menudo efímera o insuficiente, a veces criticable) fracasa o se deshace ante las murallas de la indiferencia, principalmente en los países en que la música nunca se ha integrado enteramente en el conjunto de la escolaridad. Un panorama de este tipo de evolución aparece trazado en dos obras que se complementan y que se responden mutuamente: Gerhard Braunn, *Die Schulmusikerziehung in Preussen von den Falkschen Bestimmungen bis zur Kestenbergs-Reform*, Kassel y Basilea, 1957, y Ulrich Günther, *Die Musikerziehung im Dritten Reich: Die Schulmusikerziehung von der Kestenbergs-Reform bis zum Ende des Dritten Reiches*, Berlín, 1967. La Francia contemporánea, especialmente desfavorecida por el retraso acumulado desde el Primer Imperio, y a pesar del sobresalto de estos veinte últimos años, manifiesta una inquietud que aparece en numerosos escritos. Véase, por ejemplo, Marcel Landowski, *Musique et enseignement, sortir d'un ghetto*, en *Le Monde*, 19 de marzo de 1975, pp. 1 y 14. Véase también Michel Poupet, *Musique et éducation musicale, problèmes généraux*, en *Cahiers de Documentation*, serie pedagógica, 3037, París, INRP, 1976. Cualquier búsqueda sobre las razones profundas de este malestar deberá apoyarse en recientes trabajos de psicopedagogía de la música: véase *Musique en tête. Acte du Colloque sur la psychopédagogie de la musique*, Issy-les-Moulineaux, 1981; y sobre todo los trabajos de Arlette Zenatti, *L'enfant et son environnement musical*, Issy-les-Moulineaux, 1981; compárese eventualmente con Rosamund Shutter y Gabriel Clive-Dyson, *The psychology of musical ability*, Londres, 1981. También hay que citar los estudios directos sobre comportamientos y producciones sonoras del niño. Véanse en especial los trabajos de Angélique Fulin, sobre todo *L'enfant, la musique et l'école*, t. I: *Explorations*, París, 1977, t. II: *Au-delà des premières audaces*, París, 1981, y Annie Labussière, *Rythme enfantin, Pentatonismes et Giusto syllabique dans les créations vocales des enfants*, en *RdM*, LXII, París, 1976, n.º 1.

Hasta el momento no se ha llevado a cabo ningún estudio crítico de los llamados métodos «activos». Hay una descripción muy superficial en el manual *Les pédagogies d'éveil à la musique en milieu scolaire*, París, CENAM, 1979. En cualquier caso, para un estudio interno será necesario consultar las fuentes: Carl Orff, *Musik für Kinder*, Maguncia, 1950-1954, 5 vols.; Maurice Martenot, *Principes fondamentaux d'éducation musicale et leur application*, París, 1970; Edgar Willems, *Educación musical, méthode Edgar Willems*, Ginebra, 1968; para el método Kodály léase sobre todo Jacotte Ribiére-Raverlat, *L'éducation musicale en Hongrie*, París, 1967; y Erzsébet Szönyi, *Kodály's Principles and Practice*, Londres, 1973. Cualquier examen de este último método deberá tener en cuenta los dos artículos de Jacques

Chailley, Solmisation relative ou solfège absolu?, en *Education musicale*, diciembre de 1965, febrero de 1966, y La solmisation Kodály, révélateur des problèmes de hauteur absolue et de hauteur relative dans les pays latins, en *Education musicale*, febrero de 1983, pp. 7-10. No hay que olvidar el método Ward, inspirado en el antiguo método francés de Gédalge y en la pedagogía del canto gregoriano. Muy extendido en Estados Unidos, Portugal y sobre todo en los Países Bajos, ha sido adaptado en Francia por Odette Hertz. Consúltense, de la pionera Justine B. Ward, *Musique pour les classes élémentaires*, Tournai, 1934-1941, y de Odette Hertz, *Pédagogie musicale scolaire*, París, 1962, y *Méthode de chant pour les enfants*, París, 1967.

Experiencias marginales

Una investigación que pretenda ser un estudio crítico de las experiencias musicales realizadas tanto en determinados conservatorios como en algunos establecimientos escolares, deberá hacer referencia a los informes, artículos y reseñas publicados por los responsables en las revistas especializadas. También será preciso acudir a los diferentes centros de documentación pedagógica. Sobre la improvisación, según puede ser practicada por grupos de niños en edad escolar, consúltense, por ejemplo, Annie Labussière, L'improvisation comme moyen pédagogique d'expression, en *Bulletin de l'APEMU*, y de la misma autora, Réflexion sur le rôle de l'éducation musicale dans l'enseignement secondaire contemporain, en *Civilisations. L'éducation musicale en France. Histoire et méthodes*, textos recopilados por Danièle Pistone, París, 1983.

Tendremos base para oponer este tipo de pedagogía a la educación musical. Véase sobre este punto la obra de Jean-Pierre Mialaret, *Pédagogie de la musique et enseignement programmé*, Issy-les-Moulineaux, 1978.

Enfrentado a los numerosos aspectos de la educación musical contemporánea, el estudiante de musicología tendrá numerosos temas de investigación a los que acudir. Le deseamos que su espíritu crítico realice la mejor de las elecciones.

Annie LABUSSIÈRE

III. ACÚSTICA MUSICAL Y PSICOFISIOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN

Dimensión histórica

El origen de la acústica musical es mucho más antiguo de lo que puede deducirse de las primeras manifestaciones conservadas. En Occidente se atribuye a los pitagóricos (siglo VI a. de C.) la primera especulación racional y sistemática que merezca el nombre de científica. Gracias al monocorde, un intervalo musical puede escribirse en forma de fracción y ser así objeto de cálculos: es una intuición general que vinculó indisolublemente, durante siglos, la música a la aritmética. No poseemos ningún documento del propio Pitágoras o de sus discípulos directos, pero podemos consultar la documentadísima obra, algo antigua ya, de A. E. Chaignet,

Pythagore et la philosophie pythagoricienne, 2 vols. (París, 1873). Es sorprendente que se tarde aún dos siglos en expresar la segunda línea de fuerza de la acústica musical: se tienen en cuenta las reacciones del hombre en presencia del fenómeno sonoro y se plantean cuestiones tan pertinentes que algunas de ellas habrán de esperar a nuestro tiempo para encontrar un principio de solución. Estas ideas cristalizan alrededor de Aristóxeno de Tarento, discípulo de Aristóteles; pueden encontrarse expuestas en su tratado, traducido por C. E. Ruelle, *Aristoxène. Eléments harmoniques* (París, 1870) o en la obra de Louis Laloy, *Aristoxène de Tarente, disciple de Pythagore et la musique de l'Antiquité* (París, 1904); para datos más recientes y una visión de conjunto de estas cuestiones, consúltese la tesis de tercer ciclo de Marc Sackur, *Essai sur les méthodes de l'acoustique grecque* (París, 1967, ciclostil), donde aparecen estudiados los principales autores, en especial Platón, Euclides, Ptolomeo y Boecio, además de los dos anteriores.

La Edad Media no aporta concepciones especialmente novedosas. Es preciso esperar el advenimiento de la mecánica clásica de Newton para que la acústica se convierta en una rama de la física. Desde entonces, gracias a este nuevo impulso, se multiplican los trabajos en diferentes campos y se llega al enunciado de grandes teoremas, leyes o principios. Sin embargo, la consulta de los trabajos originales no presenta más que un interés histórico, ya que los resultados válidos son lógicamente incluidos en los estudios actuales bajo una forma más cómodamente accesible. De todas formas, podemos citar a Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (París, 1636, reimp. CNRD, 1963), autor de las primeras leyes sobre tubos y cuerdas vibrantes, que presenta los armónicos, establece la relación entre frecuencia y altura, y mide la celeridad del sonido mediante el método del eco; igualmente Joseph Sauveur, *Principes d'acoustique et de musique* (París, 1701, reimp. Ginebra, 1973) que descubre las ondas estacionarias y determina la posición de los nudos y de los antinudos en las cuerdas y en los tubos sonoros; su descubrimiento de la composición armónica de los sonidos, a través del cálculo, tuvo gran resonancia en los teóricos de la música, especialmente en Rameau. Para una visión de conjunto de la historia de la acústica, consúltese la antología de R. Bruce Lindsay, *Acoustics: historical and philosophical development* (Stroudsburg, Pensilvania, 1972): se trata de una colección de 38 textos (trad. ingl.) que van desde Aristóteles a Sabine, pasando por Vitruvio, Galileo, Euler, Savart, Ohm y muchos otros.

En el siglo XIX tiene lugar la segunda mutación profunda de la acústica musical, que se vincula a las preocupaciones de Aristóxeno: Helmholtz, fisiólogo, físico y músico al mismo tiempo, sienta las bases de la psicofisiología de la audición con su famosa *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, traducción francesa, 2 vols. (París, 1868-1874). Sus teorías, en especial la del funcionamiento del sistema auditivo, no han sido superadas hasta antes de la última guerra. Dejamos con esto el campo de la historia.

La acústica musical ha sido, pues, tributaria durante mucho tiempo de otras disciplinas, y era el reflejo de la ideología científica de cada época. Su especificidad consiste en su doble naturaleza de «ciencia humana» y de «ciencia exacta» que propone una investigación racional, pero a escala humana, y de la que el hombre es objeto en su dimensión artística.

Acústica general

El estudio de la física o de la acústica teórica resulta necesaria a menudo, por lo que es preciso conocer algunas obras fundamentales; pero éstas requieren de todas formas sólidos conocimientos científicos: A. Foch, *Acoustique* (París, 1934), es ya antigua, pero aún de gran interés; Jean Mercier, *Traité d'acoustique*, 3 vols. (París, 1962), aborda diversos aspectos musicales con desarrollos teóricos; sin embargo, está superada desde el punto de vista tecnológico; más al día resulta P. M. Morse y K. U. Ingard, *Theoretical Acoustics* (Nueva York, 1968). Determinadas obras resultan de más sencillo acceso y su nivel científico, mucho menos elevado, las hace adecuadas para la iniciación, por ejemplo, Winston E. Kock, *Ondes sonores et ondes lumineuses*, traducción francesa (París, 1971): la primera parte se refiere a la naturaleza ondulatoria del sonido; igualmente J.-J. Matras, *Le son*, 5.ª ed. (París, 1972), y *L'acoustique appliquée*, 4.ª ed. (París, 1977), pequeños manuales elementales de calidad.

La acústica musical propiamente dicha abarca tres grandes campos: el sonido, su naturaleza y estructura; la audición, y los problemas de la percepción, y el funcionamiento de los instrumentos de música. Los trabajos específicamente dedicados a la acústica musical no son ya una novedad: desde el siglo XIX tenemos ya una obra que se ha convertido en un clásico: John Tyndall, *Sound*, 3.ª ed. (Nueva York, 1896), una exposición sin carácter técnico que ha sido muy leída por los músicos anglosajones; más completa, aunque más densa, es la *Theory of Sound*, 2.ª ed. (Nueva York, 1945), de Lord Rayleigh; en el mismo espíritu hay que citar también Alexander Wood, *The Physics of Music*, 7.ª ed. (Nueva York, 1975), que sigue siendo de referencia. Es muy pobre la bibliografía en francés de tratados u obras generales de acústica musical: citemos el Coloquio internacional organizado por el CNRS en 1958 y publicado por F. Canac, *Acoustique musicale* (París, 1959), donde se tratan dos tipos de cuestiones: la teoría de la gama y la física de los instrumentos de cuerda y de viento. Pero la laguna puede llenarse con la obra de Emile Leipp, *Acoustique et musique*, 3.ª ed. (París, 1980), obra que sigue siendo una de las más claras exposiciones para uso no científico. En los últimos años han aparecido algunas obras de conjunto muy importantes: W. Stauder, *Einführung in die Akustik* (Wilhelmshaven, 1976), J. Backus, *The acoustical foundations of music*, 2.ª ed. (Nueva York, 1977), y especialmente Arthur H. Benade, *Fundamentals of musical acoustics* (Londres, 1976), suma de 596 pp., indispensable para quien se interese en esta disciplina.

El cometido del espacio y su importancia en la difusión de la música son conocidos desde hace tiempo: la acústica arquitectónica es, por lo demás, uno de los más espectaculares logros de la Antigüedad greco-romana, y para convencerse de ello basta con leer F. Canac, *L'acoustique des théâtres antiques; ses enseignements* (París, 1967), donde el autor investiga experimentalmente la «ecuación canónica» de los teatros cuyas cualidades sonoras resultan todavía hoy verdaderamente sorprendentes. ¿Empirismo o ciencia perdida? La respuesta no es fácil, sobre todo si observamos otras realizaciones, más cercanas a nosotros en el tiempo, por ejemplo en la época barroca, y sobre las cuales apenas disponemos de más información. Por eso ha sido considerado Sabine el fundador de la acústica arquitectónica moderna. Sus trabajos, en especial sobre el tiempo de reverberación, son aún de

actualidad; puede consultarse una recopilación de sus principales artículos: W. C. Sabine, *Collected Papers on Acoustic* (Nueva York, 1964). La acústica teórica, con sus cálculos, ha sido muy utilizada en nuestros días, aunque con muy diversa fortuna, en la construcción o mejora de las salas. Los trabajos básicos en este campo son: F. H. Van den Dungen, *Acoustique des salles* (París, 1934); L. Conturie, *L'acoustique dans les bâtiments* (París, 1955); y sobre todo V. O. Knudsen y C. M. Harris, *Le projet en acoustique architecturale*, traducción francesa (París, 1957); más modesta, R. Lehmann, *L'acoustique dans les bâtiments* (París, 1968), puede servir como iniciación; pero el estudio más importante es, en la actualidad, L. Beranek, *Musik, Acoustics and Architecture* (Nueva York, 1963), útil para comprender el «funcionamiento» de una sala de conciertos. Este último aspecto aparece también muy bien tratado por R. Lamoral en *Acoustique et architecture* (París, 1975) que contiene 95 fotografías de salas de conciertos. Una respuesta a los métodos puramente metrológicos de la acústica arquitectónica es la aportada por E. Leipp, a partir de tests en situación real, que permiten la evaluación de tres parámetros determinantes: la «sonoridad», el «color» y la «limpieza» («netteté»). Métodos y resultados aparecen expuestos en *La qualité acoustique des lieux d'écoute*, *Bull. du GAM*, n.º 99, noviembre de 1978.

¿Puede tocarse cualquier música en cualquier sala que es considerada una buena sala? No resulta esto tan evidente si nos atenemos a determinados trabajos, por ejemplo F. Winckel, *Architecture et musique spatiale*, *Conf. des Journées d'études du Fest. intern. du Son*, París, 1971, pp. 107 y ss., que demuestra la inadaptación de las antiguas arquitecturas a la música contemporánea. Pero las salas de conciertos no son los únicos lugares para escuchar música. Hoy día se está tomando conciencia del importante cometido del medio ambiente acústico, sea rural o urbano. Como demuestra R. Murray Schafer en *Le paysage sonore*, traducción francesa (París, 1979), nuestro espacio acústico ha evolucionado a lo largo de los siglos y ha sufrido importantes transformaciones, por ejemplo con la aparición de la máquina de vapor y de la electricidad, el descubrimiento del sonido grabado o la sustitución del estridente silbido de la locomotora por el sordo gruñido de los aviones a reacción. Hoy es posible realizar cartas topográficas sonoras que describen a escala la estructura acústica de un lugar determinado. El ruido provoca entonces una preocupación creciente, ya que constituye una de las más importantes formas de polución de las ciudades y de alteración de nuestras facultades auditivas: sobre este punto véase J. Méry, *Presbyacousie et socioacousie*, *Revue d'Acoustique* n.º 37, 1976, pp. 121 y ss., y L. Chacun-Desbois, *Les surdités*, 2.ª ed. (París, 1972). El ruido puede medirse mediante métodos tradicionales: R. Chocholle, *Le bruit*, 3.ª ed. (París, 1973), pero también, tal como propone E. Leipp en *La machine à écouter; essai de psycho-acoustique* (París, 1977), o en *Métrie et audition*, *Revue d'Acoustique*, n.º 36, 1976, mediante la cuantificación de la originalidad de la forma del ruido con relación a su contexto de emergencia.

La audición. Afinado y diapason

La psicología auditiva se ha desarrollado considerablemente en las últimas décadas. Aunque el funcionamiento del sistema auditivo humano no ha sido aún

explicado por completo y existen zonas de sombra, las grandes líneas son conocidas hoy día gracias a técnicas experimentales muy sofisticadas. Encontraremos estos resultados, a veces divergentes de un autor a otro en determinados puntos, en Georg von Békésy, *Experiments in Hearing* (Nueva York, 1960): se trata de uno de los padres de las modernas teorías auditivas, Premio Nobel en 1961, que ha descrito la mecánica de las deformaciones del *cocleo* en curso de audición; S. S. Stevens y H. Davis, *Hearing, its Psychology and Physiology*, 3.ª ed. (Nueva York, 1948), y E. G. Wever, *Theory of Hearing* (Nueva York, 1953), que expone la teoría del *repique*; finalmente, más reciente, J. V. Tobias, *Foundations of modern auditory theory*, 2 vols. (Nueva York, 1970, obra colectiva). Junto a estas obras áridas, destinadas a especialistas, hay excelentes manuales de iniciación, como el de André Gribenski, *L'audition*, 4.ª ed. (París, 1975), o el de S. S. Stevens, *Le son et l'audition*, traducción francesa (Nueva York, 1966), que aportan lo esencial sin renunciar a la claridad.

Describir las reacciones auditivas a partir de la fisiología no es la única posibilidad, ya que la psicología auditiva actúa esencialmente a partir de tests que ponen en evidencia los principios de la escucha. En el origen, fisiología y psicología van juntas y los investigadores trabajan en ambos sentidos: por ejemplo, Harvey Fletcher, en *Speech and Hearing in Communication*, 2.ª ed. (Nueva York, 1953), que estudia las propiedades cibernéticas del control del oído sobre la voz y sobre todo S. S. Stevens, *Psychophysics: introduction to its perceptual, neural and social prospects* (Nueva York, 1975), suma de experiencias de uno de los mayores investigadores actuales; de todas formas no podemos olvidarnos de trabajos de más modesta dimensión, que pese a ello contribuyen en igual medida y con originalidad al conocimiento de nuestras cualidades auditivas: F. Winckel, *Vues nouvelles sur le monde des sons*, traducción francesa, (París, 1960), y *Music, sound and sensation: a modern exposition* (Nueva York, 1967); también A. Tomatis, *L'oreille et le langage*, reed. (París, 1978), que estudia la lateralidad auditiva y sus relaciones con el canto.

La audición musical es de una complejidad tal que los distintos parámetros del sonido se estudian a menudo separadamente: la altura es el más importante de todos y conduce a problemas musicológicos superiores, como afinación, temperamento, diapasón... En estos trabajos surge sin embargo una dificultad de orden metodológico: los resultados de los tests son en parte inducidos por el método utilizado. Los estudios sobre la tolerancia del oído y su umbral de percepción diferencial de los intervalos constituyen un ejemplo de ello: según procedamos con sinusoides o con sonidos musicales; según se trate de música tonal o no tonal, de comparaciones nota a nota o de frases musicales; según la intensidad, el registro, el grado de formación de los temas, e incluso de otros factores, los resultados varían en proporciones importantes. Estos problemas aparecen expuestos en la mayor parte de los tratados generales de acústica musical ya citados, así como en las obras que reseñamos a continuación. Una descripción precisa del protocolo experimental es pues indispensable, y quien lo use debe interpretar los resultados en función del mismo. Consideremos, a título de ejemplo, *Qu'est-ce que jouer juste?* (Bruselas, 1946) de G. Van Esbroek y G. Montfort: los autores han querido demostrar, a partir de tests efectuados a un millar de auditores, que el temperamento espontáneamente preferido era pitagórico; para ello utilizaron un órgano de tubos especialmente construido al efecto, el «orthoclavier», que daba las 53 *comas* holanderianas a la octava: a causa de la acumulación, la extensión del instrumento no

sobrepasaba una octava y media. Los resultados privilegiaron el temperamento igual e invalidaron entonces la hipótesis de partida, lo que Van Esbroek y Montfort han reconocido con honestidad. El análisis crítico de sus experiencias y resultados, por E. Leipp, en Accordage et autiditon, *Bull. du GAM*, n.º 76, diciembre de 1974, pone perfectamente en evidencia la relación entre metodología y relatividad de las conclusiones; es la misma interpretación del libro, muy al día y bien documentado, de Serge Cordier, *Piano bien tempéré et justesse orchestrale* (París, 1982).

Un buen enfoque global de los problemas de la altura se encuentra en *Introduction to the Physics and Psychophysics of Music*, 2.ª ed. (Nueva York, 1975), de J. G. Roederer, al que se le pueden añadir J. M. Barbour, *Tuning and Temperament* (Nueva York, 1953); el importante estudio de L. S. Lloyd y H. Boule, *Intervals, scales and temperaments* (Londres, 1978), que relaciona temperamento y estilo musical; finalmente, Henri Legros, Le problème du tempérament, *Bull. du GAM*, n.º 61, mayo de 1972. Las relaciones entre diferentes sistemas musicales y la serie armónica, esto es, la afinación natural, han sido estudiadas en varias comunicaciones del Coloquio internacional del CNRS, *La résonance dans les échelles musicales* (París, 1963), organizado por J. Chailley y publicado por E. Weber. Lo que se plantea es la parte del elemento natural en la formación de los sistemas musicales; sobre este tema podemos leer también E. Emery, *La gamme et le langage musical* (París, 1961), que debido a su propia diversidad concluye en la relatividad de estos sistemas musicales.

El diapasón, sujeto de muchas polémicas, ha recibido la acusación de subir constantemente, y esto desde hace siglos, cuando la noción misma de diapasón-patrón no existe hasta el siglo XIX. Puede encontrarse una documentación abundante en Jacques Chailley, *Formation et transformation du langage musical. I. Intervalles et échelles* (París, 1964), reedición muy aumentada, 1983 (Leduc), con el título *Éléments de philologie musicale*; también es preciso consultar E. Leipp, Le diapasón, *Bull. du GAM*, n.º 36, mayo de 1968; Tour d'horizon sur le diapasón, *Bull. du GAM*, n.º 47, marzo de 1970, y A. Mendel, *Musical Pitch* (Londres, 1950).

El uso del ordenador y la síntesis de los sonidos han hecho progresar nuestro conocimiento de los mecanismos perceptores de la altura, así como del timbre. Diversos resultados nuevos aparecen expuestos por Jean-Claude Risset en *Sur l'analyse, la synthèse et la perception des sons, étudiées à l'aide de calculateurs électroniques*, doctorado de Estado, Sc. Phys. (París-Orsay, 1967) (ciclostil), y en *Hayteur et timbre des sons, Conf. des Journées d'études du Fest. intern. du Son*, París, 1976, pp. 141 y ss.; sobre la importante cuestión de los sonidos diferenciales, consúltese el estudio más completo: Donald D. Greenwood, Aural Combination Tones and Auditory Masking, *Journal of Acoustical Society of America*, L, n.º 2, 1971, pp. 502 y siguientes.

La orientación auditiva resulta posible gracias a la audición binaural. Esta facultad, menos desarrollada en el hombre que en algunos animales (murciélagos, del-fines), es sin embargo muy compleja; su precisión varía con la altura de los sonidos y pone en funcionamiento elementos perspectivos distintos y complementarios. Su estudio ha progresado mucho con la aparición de la estereofonía y del concepto de relieve sonoro. La localización y la orientación auditivas se abordan en los grandes estudios sobre la fisiología auditiva (ver *supra*), a los que habría que añadir Paul Grateau, L'espace auditif subjectif; fondements génétiques, *Conf. des Journées*

d'études du Fest. intern. du Son, París, 1976, pp. 5 y ss., y sobre todo R. Condamines, *Stéréophonie: cours de relief sonore théorique et appliqué* (París, 1978).

Más que en la profundización de tal o cual parámetro del sonido, algunos investigadores se dedican a definir un modelo global de percepción, a fin de contribuir a la elaboración de una teoría del comportamiento musical. Charles Lalo, con *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, 2.^a ed. (París, 1939), pero sobre todo C. Seashore, en *Psychology of Music*, reed. (Nueva York, 1967) abrieron el camino. Estos estudios utilizan los métodos de la psicología general y realizan sus experimentos en situaciones reales y dejan a un lado los artefactos para música. A. Moles, en *Théorie de l'information et perception esthétique*, 2.^a ed. (París, 1972) destaca la noción de objeto sonoro y demuestra que la información obtenida puede ser cuantificada; Robert Francès, con *La perception de la musique*, 2.^a ed. (París, 1972) pone al día una serie de experiencias que le llevan a distinguir varios niveles en la música: sintaxis, discurso, semántica, y más tarde a establecer una relación entre la percepción y el juicio estético; véase también, *id.*, *Le développement perceptif* (París, 1962), y Michel Imberty, *Entendre la musique; sémantique psychologique de la musique* (París, 1979), que incluye una importante bibliografía. Sobre los problemas del tiempo musical y sobre la relación tiempo objetivo/subjetivo, consúltese Paul Fraisse, *Les conduites temporelles* (París, 1957) y *Psychologie du rythme* (París, 1974).

El niño, durante el desarrollo de sus facultades mentales, es un terreno de observación especialmente fecundo. Se han realizado numerosas experiencias, entre las que podemos destacar M. Imberty, *L'acquisition des structures tonales chez l'enfant* (París, 1969), donde el autor estudia, en niños de seis a doce años, la percepción armónica (cadencias, modulaciones), considerando la inteligencia y la educación; Arlette Zenatti, *Le développement génétique de la perception musicale*, 2.^a ed. (París, 1975): el autor examina, en sujetos de seis a dieciséis años, los mecanismos de discriminación de los sonidos y la adquisición del sistema tonal.

La musicoterapia, disciplina que experimenta un auge importante, se apoya al mismo tiempo en la psicología musical y en los métodos de la psicoterapia: citemos tan sólo M. A. y J. Guilhot, E. Lecourt y J. Jost, *La musicothérapie et les méthodes nouvelles d'association des techniques*, 2.^a ed. (París, 1977); para más información, el lector puede acudir a la bibliografía de esta obra.

La voz

La voz se produce por la vibración de las cuerdas vocales situadas en la laringe, que engendran un espectro rico en armónicos y de frecuencia determinada; la faringe y la boca, que forman un pabellón abajo, crean allí distorsiones que caracterizan el timbre. Pero si los mecanismos elementales de la fonación son conocidos, no ocurre lo mismo en cuanto al detalle. Esto es tanto más sorprendente cuanto que la laringe resulta relativamente accesible y de un tamaño que la hace observable a simple vista. Para la anatomía del sistema fonatorio, véase Edouard Garde, *La voix* 4.^a ed. (París, 1970), o François Le Huche, *Anatomie et physiologie des organes de la voix et de la parole* (París, 1978): estos dos libros incluyen dibujos de excelente realización. Es decir, las dificultades aparecen en el plano fisiológico

y aún hoy día existen varias teorías, incompatibles entre sí, sobre la manera en que se produce el sonido.

La teoría mio-elástica de Ewald (1898) asimilaba las cuerdas vocales a lengüetas vibrantes, cuya tensión, combinada a la presión de aire subglótica, determina la altura del sonido: pueden encontrarse explicaciones detalladas en A. G. Bell, *The mechanism of speech* (Nueva York, 1911), y en A. Thooris Van Borre, *Le chant humain* (París, 1927). Esta descripción, que tiene el mérito de la simplicidad, resulta sin embargo insuficiente, y explica difícilmente, por ejemplo, cómo se puede adelgazar un sonido o cantar piano en el agudo. Estas carencias llevaron a R. Husson a formular en 1950 su teoría neuro-cronáxica: las cuerdas vocales se ponen en vibración no por la corriente de aire subglótica, sino por salvas de influjos nerviosos de origen cerebral transportados por el nervio recurrente; la cadencia de los influjos determina la altura de la nota cantada, y la presión del aire su intensidad. La laringe aparece comparada aquí a una sirena de descubrimiento periódico. Esta tesis, que se apoya en numerosas experiencias, la expone Raoul Husson en *La voix chantée* (París, 1960), o en forma condensada en *Le chant* (París, 1962). Estas ideas fueron combatidas con violencia desde su aparición, y han llevado a perfeccionar la antigua teoría mio-elástica (J. Van den Berg, *Larynx et phonation* [París, 1957]) o mio-elástica completada: la fina mucosa que tapiza el tabique interno de la laringe ondula bajo la acción de la corriente de aire subglótica, y los dos bordes libres que recubren las cuerdas vocales se unen y cierran la glotis por retro-aspiración (efecto Bernouilli): véase F. Le Huche, *op. cit.*, así como S. S. Perkell, *Physiologie of sound production* (Cambridge, 1969). Esta hipótesis goza en la actualidad del favor del medio médico. Sin embargo, hay nuevas investigaciones que han puesto en cuestión el cometido pasivo de las cuerdas vocales: es la teoría neuro-oscilatoria, expuesta por vez primera por J. L. Sylvestre y P. Mac Leod, *Le muscle vocal humain est-il asynchrone?*, *Journal de Physiologie*, LX, n.º 5, 1968, pp. 373 y ss. Esta teoría, la última hasta la fecha, se apoya en la analogía histológica que existe entre las cuerdas vocales y los músculos de las alas de los insectos: el músculo vibra bajo la acción de una carga reactiva, pero la frecuencia de estas vibraciones es independiente de la de los influjos (asincrónico); la altura de la nota emitida depende de la masa y de la elasticidad de los músculos vocales. Para bibliografía importante sobre la fisiología vocal será preciso acudir a C. Chevré-Muller, *Physiologie du larynx au cours de la phonation: l'histoire et donnes récentes*, *Revue d'Acoustique*, n.º 37, 1976, pp. 113 y ss., que resume sucintamente las ideas en presencia y suministra una relación de 96 títulos aparecidos entre 1950 y 1974. Pero ya desde la Antigüedad, con Galeno (siglo II d. C.), buscan los hombres una explicación al fenómeno vocal. La idea que se hicieron de la laringe y de su funcionamiento ha fluctuado considerablemente según las épocas, y resulta muy instructivo seguir su evolución histórica en la obra de E. Fournié, *Physiologie de la voix et de la parole* (París, 1866), que reunía una considerable documentación sobre este tema.

Para una visión de conjunto de los problemas de la fonación y del canto podemos consultar W. Vannard, *Singing: The Mechanism and The Technic* (Nueva York, 1967), y D. F. Proctor, *Breath, Speech and Song* (Nueva York, 1980), muy al día. De todas formas, hay algunos aspectos importantes de la técnica vocal que han sido objeto de estudios especiales: la respiración y su cometido están perfectamente explicados por G. Cornut, *La mécanique respiratoire dans la parole et le chant*

(París, 1959); el vibrato es analizado por J. Pommez en *Etude acoustique du vibrato de la voix chantée*, *Revue de Laryngologie*, LXXXIII, 1962, pp. 249 y ss.; para la retroacción audiofonatoria, uno de los problemas más complejos, es indispensable consultar H. Fletcher, *Speech and Hearing in Communication*, 2.ª ed. (Nueva York, 1953), pionero en esta materia, así como un estudio más reciente de G. M. Siegel y H. L. Jr Pick, Auditory feed-back in the regulation of voice, *Journal of the acoustical Society of America*, LXVI, n.º 5, 1974, pp. 1618 y ss., y finalmente la obra de M. Critchley y R. A. Henson, *Music and the Brain* (Springfield, 1977).

Todos los títulos citados hasta el momento son trabajos de carácter científico. Pero existen otros enfoques, más empíricos, que analizan el arte vocal a partir de experiencias pedagógicas o de observaciones prácticas de los cantantes sobre sí mismos. Su mérito consiste en reunir una indispensable cantidad de información, probablemente imposible de obtener de otra manera. Estas obras analizan y describen la manera de cantar y explican los términos técnicos vigentes, pero deben ser utilizados con precaución, ya que no es fácil establecer la correspondencia entre el vocabulario gráfico y personal del artista, que desea transmitir una experiencia sensible, y la terminología precisa aunque abstracta del científico. Podemos encontrarlos en forma de tratados, memorias, manuales, guías, consejos, recopilación de recuerdos... Son demasiado numerosos para poder enumerarlos aquí, por lo que preferimos enviar a las bibliografías de R. Husson, *La voix chantée* (París, 1960), y Jacqueline y Bertrand Ott, *La pédagogie de la voix et les techniques européennes du chant* (París, 1981), a las que se puede añadir *Le bel canto*, de Armand Machabey (París, 1958) para las fuentes anteriores al siglo xx: éstas son desde luego capitales para una comprensión histórica de las técnicas de emisión, de colocación de la voz, de ornamentación, de pronunciación y de todos los problemas de interpretación musical, relativos sobre todo a los siglos xvii y xviii. Las diferentes técnicas actuales (surgidas en el siglo xix) están bien analizadas por Richard Miller, el cual, en *English, French, German and Italian techniques of singing: a study in national tonal preferences and how they relate to functional efficiency* (Nueva Jersey, 1977), plantea sus relaciones con los sonidos y componentes preferenciales de la lengua hablada. J. y B. Ott, *op. cit.*, analiza igualmente las características de las grandes escuelas de canto con ayuda de numerosas citas tomadas a autores de probada autoridad.

La acústica musical tiene su lugar en la puesta a punto de las técnicas de reeducación de la voz. Por su parte, la ortofonía se ha desarrollado considerablemente en los últimos años. Se pueden consultar: P. Pialoux y M. Valtat, *Précis d'orthophonie* (París, 1975), C. Launay y S. Borel-Maissony, *Les troubles du langage, de la parole et de la voix chez l'enfant* (París, 1976), y C. Dinville, *Les troubles de la voix et leur rééducation* (París, 1976). El lector encontrará allí, además, bibliografías que le permitirán profundizar en sus investigaciones.

Los instrumentos musicales

La publicación en 1636 de *L'harmonie universelle* de Mersene marcó el principio de la acústica instrumental. Esta fecha, desde luego bastante tardía, y la lentitud de los desarrollos que seguirán, se explica sin duda por la considerable compleji-

dad del tema, però también por la lentitud de los progresos de los fabricantes y los luthiers, que utilizaron métodos deliberadamente empíricos. A menudo eran depositarios de secretos ancestrales y han buscado menos la demostración de teoremas que su utilización práctica. Pero ya Dom François Bedos de Celles en *L'art du facteur d'orgues* (París, 1766-1778, reimp. París, 1977) aporta sólidas nociones teóricas; la *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet* (París, 1819) de Félix Savart constituye un enfoque racional y experimental de las técnicas de los luthiers. V. C. Mahillon propuso en sus *Eléments d'acoustique musicale et instrumentale* (Bruselas, 1874) uno de los primeros estudios de conjunto, hoy ya envejecido, sobre el funcionamiento de los instrumentos musicales. A principios de siglo apareció la obra precursora y sólida de A. Wood, *The Physical Basis of Music* (Cambridge, 1913). Pero sin ningún género de dudas fue H. Bouasse quien fundó la acústica instrumental moderna, al publicar una serie de tratados a los que se acude todavía hoy día: *Cordes et membranes* (París, 1926), *Instruments à vent*, 2 vols. (París, 1929-1930), *Tuyaux et résonateurs* (París, 1929), *Verges et plaques. Cloches et carillons* (París, 1927). Después no han aparecido ya trabajos de esta envergadura.

Lo esencial de las investigaciones aparece agrupado en las obras generales, y por ello enviamos al lector a las que se reseñan más arriba, en la parte de acústica musical (véanse especialmente W. Stauder, J. Backus y A. H. Benade), a las que se puede añadir Philip M. Morse, *Vibration and Sound* (Nueva York, 1948), E. G. Richardson, *The Acoustics of Orchestral Instruments and the Organ* (Londres, 1929) y A. H. Benade, *Horns, Strings and Harmony* (Londres, 1960). Las monografías son escasas, y nos limitaremos a mencionar las más importantes, con exclusión de los artículos demasiado especializados dedicados a aspectos concretos.

Para las cuerdas, consúltese E. Leipp, *Les paramètres sensibles des instruments à cordes*, doctorado de Universidad, Ciencias Físicas, París, 1960 (ciclostil), que estudia el acoplamiento del sistema excitador arco-cuerda con el cuerpo sonoro del instrumento (véase también *id.*, *Le violon* [París, 1965]); Gabriel Weinreich realizó en *Coupled Piano Strings*, *Journal of Acoustical Society of America*, LXII, n.º 6, 1977, pp. 1474 y ss., una investigación original sobre la estructura no armónica de los sonidos de piano.

Para las maderas en general, la obra de J. Meyer, *Akustik der Holzblasinstrumente in Einzeldarstellung* (Frankfurt, 1966), trata de la técnica de los luthiers por medio de investigaciones acústicas modernas; el trabajo de Anthony Baines, *Woodwind Instruments and their History* (Londres, 1967) no está dedicado sólo a la organología, sino también al funcionamiento de los instrumentos; en *Acoustical aspects of woodwind instruments* (Amsterdam, 1969), C. J. Nederveen desarrolla la teoría de los tubos y de las lengüetas, y calcula la influencia del taladro y del lugar de los agujeros; para la flauta disponemos del importante trabajo de Michèle Castellengo, *Contribution à l'étude expérimentale des tuyaux à bouche* (flûte), doctorado de Universidad, Ciencias Mec., París VI, 1976 (ciclostil) al que habrá que añadir *id.*, La flûte traversière, *Bull. du GAM*, n.º 35, abril de 1968, y J. W. Clotman, Acoustics of the Flute, *Physics today*, XXI, n.º 11, 1968; para el clarinete, véase Daniel Bariaux, Quelques aspects de la physique de la clarinette, *Bull. du GAM*, n.º 70, noviembre de 1973, y E. Leipp, Réflexions et expériences sur la clarinette, *Bull. du GAM*, n.º 71, diciembre de 1973; el fagot, *Bull. du GAM*, números 82-83, diciembre de 1975 ene-

ro de 1976, es un estudio interesante y en profundidad de Jean Kergomard para la historia y la acústica, y Jean-Marie Heinrich para la lengüeta; sobre esta última disponemos también de id., *Etude botannique de la anche de roseau*, *Bull. du GAM*, n.º 71, diciembre de 1973, y Hans Lotsch, *Das grosse Rohrbruch* (Frankfurt, 1974).

Para los metales es preciso conocer la importante obra de Philip Bate, *The Trumpet and Trombone* (Nueva York, 1966), así como el estudio de A. H. Benade, *The Physics of Brasses*, *Scientific American*, CCXXIX, n.º 1, 1973, pp. 24 y ss.

Los sonidos nuevos e inhabituales obtenidos a partir de instrumentos tradicionales son en la actualidad objeto de estudios serios, provocados primero por los propios compositores, pero también por el interés que presentan a la acústica: estos sonidos provienen a menudo de la superposición de varios regímenes vibratorios: v. M. Castellengo, *Sons multiples non harmoniques sur les tuyaux à bouche*, *Bull. du GAM*, n.º 74, junio de 1974, y la obra de B. Bartolozzi, *New sounds for woodwind instruments* (Londres, 1967), que traza un cuadro de las posibilidades polifónicas de los instrumentos de lengüeta y de bisel.

Hay varias publicaciones dedicadas a la acústica. Las principales son: *Journal of Acoustical Society of America*, Estados Unidos; *Acustica*, RFA y en Francia: *Revue d'Acoustique* de la Agrupación de Acústicos de lengua francesa; *Conférences des Journées d'études du Festival international du Son*; *Bulletin du Groupe d'Acoustique musicale*, Universidad de París VI (GAM). Tan sólo esta última trata en exclusiva de acústica musical. Las otras son de carácter más técnico, y no son objeto en la actualidad de reseña en el *RILM*.

Gilles LÉOTHAUD

IV. LA ORGANOLOGÍA

Definición

La organología, término mal entendido a menudo, no se refiere tan sólo al estudio del órgano, sino, con más amplitud, al de todos los instrumentos musicales (de *organum* = utensilio, instrumento). El instrumento, utensilio para producir sonidos musicales, ha de ser bien conocido para una mejor comprensión de la música que contribuye a elaborar.

El universo del instrumento de música considerado como objeto de estudio no se limita al área de nuestra civilización occidental, sino que se extiende a todas las músicas populares y cultas del mundo. Ch. Mahillon, C. Sachs y A. Schaeffner tienen el mérito de haber sido los primeros, desde finales del pasado siglo, en haber establecido fructíferas correspondencias entre instrumentos alejados entre sí por el tiempo y por el espacio. Los organólogos actuales, aunque más especializados que sus antecesores, siguen trabajando en el mismo sentido.

El conocimiento de los instrumentos musicales, lejos de ser pura teoría, conduce a aplicaciones prácticas y contribuye estrechamente a la interpretación de repertorios que ya no están vigentes. Permite evitar errores en la instrumentación y aproximar lo máximo posible a la restitución de los timbres y de los volúmenes instrumentales. En esta perspectiva, los instrumentos «menores» no deben ser des-

cuidados, ya que a menudo son los únicos supervivientes de más importantes ancestros.

El cometido de los instrumentos en la vida social ha sido siempre primordial y este aspecto del estudio organológico se completa con el aspecto técnico, que se refiere a la tipología, la factura y la evolución.

Rama de la musicología, la organología se coloca así entre las ciencias humanas y aporta su especial contribución a la historia de las civilizaciones. Gracias a André Schaeffner y algunas otras importantes personalidades, como Curt Sachs, Jaap Kunst o Geneviève Thibault, la organología adquirió su verdadera dimensión.

En la actualidad es una ciencia que se apoya en todo un conjunto documental, cuyo detalle aparece en la segunda parte de este artículo. En efecto, el instrumento de música no se deja estudiar por un solo punto de vista; son necesarios diversos enfoques y comprobaciones.

Los principales elementos de este estudio son de orden histórico, tecnológico y sonoro. Histórico: todo dato que permita situar el instrumento en su contexto cultural y, sobre todo, musical. Tecnológico: se refiere a la materia en que ha sido concebido y tocado con vistas a producir determinados sonidos.

Al relacionarse entre sí todos los elementos, el aspecto sociológico ayuda a comprender una «personalidad sonora»; con lo que uno de los aspectos del estudio se impone a los demás. Así, en el examen de los instrumentos antes llamados «primitivos» o «exóticos», ahora llamados «étnicos», las circunstancias de la interpretación y de la fabricación son precisadas con igual o superior cuidado que las de la factura.

La clasificación

Lo mismo que en las ciencias de la naturaleza, uno de los medios esenciales de definir claramente la materia que estamos considerando es la clasificación.

La complejidad intrínseca del instrumento musical, objeto vibrante cuyos tipos se encuentran en continua evolución y cuyas denominaciones escapan a menudo a la lógica, llevó a los especialistas del mundo entero a ponerse de acuerdo sobre una manera de clasificar que permitiera al menos, en cualquier caso, saber de qué se estaba hablando. Este problema de la clasificación organológica preocupó desde muy pronto no tanto a los musicólogos como a los responsables de colecciones instrumentales. El primero en considerar una colección desde un punto de vista sistemático fue Victor-Charles Mahillon (1841-1924), acústico y fabricante de instrumentos, conservador del Museo instrumental de Bruselas, autor de un vasto catálogo razonado (1880-1922); construida con un rigor científico desconocido hasta entonces en este campo, esta obra tuvo gran influencia en los trabajos posteriores. Curt Sachs, Eric von Hornbostel y André Schaeffner hicieron avanzar la clasificación de tal manera que, en nuestros días, los organólogos del mundo entero están de acuerdo en los grandes principios de división de los instrumentos en *idiófonos*, *membranófonos*, *aeorófonos* y *cordófonos*. Hoy día es necesario afinar el detalle en lo que se refiere a informatización, y por ello funciona desde hace años un grupo de trabajo, formado por profesionales de museos instrumentales, bajo la dirección del CIMCIM (Comité Internacional de los Museos y Colecciones de Ins-

trumentos Musicales, que forma parte del ICOM o Consejo Internacional de Museos). En este sentido hay que subrayar el cometido de los museos en este aspecto cotidiano, aunque muchos investigadores independientes hayan realizado una considerable aportación desde el punto de vista histórico. La cooperación entre estos últimos y el personal científico de los museos conduce a menudo a trabajos sólidos y completos.

Aptitudes para el estudio organológico

Será de utilidad referirse a las principales disposiciones que son necesarias para un organólogo: ante todo, curiosidad incansable y ausencia de prejuicios. Lo mismo si se trata de la escucha de sonoridades —que necesita un oído completamente nuevo— que de la observación visual —que necesita una mirada constantemente renovada—, no hay progreso posible en este trabajo sin aquellas cualidades primordiales. A continuación están las diversas especialidades, utilizables todas en un momento u otro del estudio. Además, es preciso que la especialidad básica del futuro organólogo esté acompañada de una iniciación sólida en otras especialidades.

El estudiante de musicología, diestro en el análisis de textos musicales, deberá dedicarse con espíritu semejante al de objetos materiales a los que estará poco acostumbrado y familiarizarse con la construcción de instrumentos e informarse sobre su conservación y restauración.

El estudiante de ciencias físicas tendrá que adquirir una formación musicológica lo mismo que el estudiante de historia del arte. Estas dos últimas disciplinas exigen además, por sí mismas, un contacto más directo con los objetos mediante manipulaciones o ejercicios prácticos, cuyos frutos serán patentes en la organología.

La práctica de un instrumento es indispensable para la buena comprensión del funcionamiento sonoro de los instrumentos; este punto es de especial importancia en la música étnica, donde los contactos con otras músicas se ven facilitados por la camaradería que se produce entre los músicos que tocan juntos.

El hecho de ser capaz de construir un instrumento con las propias manos resulta una ventaja. Pero ni al tocar ni al construir hay que confundir el amateu-rismo, que permite un contacto íntimo e irreemplazable con el instrumento y su repertorio, con el profesionalismo, que exige otro tipo de formación y otras habilidades.

Puede parecer superfluo aconsejar a los futuros organólogos que frecuenten los museos instrumentales; y sin embargo aún se da el caso de que estudiantes ya avanzados realizan trabajos en los que está ausente cualquier noción concreta.

Hay que escuchar música a menudo, no sólo instrumental, sino también vocal, librándose antes de todos los automatismos de escucha adquiridos previamente; esto forma parte de la investigación organológica, lo mismo si se trata de música extra-europea que si es música europea antigua interpretada con instrumentos históricos, adecuadamente restaurados. Es muy importante impregnarse del «color» sonoro de un momento de la historia, y también del estilo de las artes visuales vigentes en ese mismo momento.

Temas de investigación

El ámbito de exploración es amplio y poco desbrozado aún. Existen numerosos temas de investigación en lo que se refiere a factura instrumental y a los fabricantes, invenciones, instrumentación de las obras y en cuanto a correspondencias o coincidencias de instrumentos de una región a otra. Los instrumentos musicales pueden ser examinados desde el punto de vista regional o tratados monográficamente; los fabricantes pueden ser objeto de repertorios especializados. El estudiante interesado en estos temas puede encontrar ayuda para su trabajo en el personal científico del Museo instrumental de París.

El Museo instrumental se dedica, y se dedicará más aún en un próximo futuro, a tareas de este tipo, en estrecha cooperación con otros organismos como los grandes laboratorios de investigación y en especial el CNRS, al que está asociado (Equipo de Investigación asociado 588: Iconografía musical/Organología).

Las relaciones con sus homólogos se realizan a través del Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales (CIMCIM), que también cumple su cometido en la difusión de experiencias organológicas.

La organología no es en absoluto árida para quien se interesa de cerca en los instrumentos musicales, debido a la variedad de los campos que cubre y su especialísimo ámbito de actividad resulta de gran provecho para la musicología.

Las fuentes del estudio organológico

Durante las últimas décadas, la organología, ciencia muy joven aún, ha ampliado considerablemente su campo de investigación, se ha diversificado y ha tenido que acudir a campos tan variados como complementarios en un espíritu pluridisciplinario.

Para su estudio, el organólogo dispone, en primer lugar y sobre todo, de instrumentos musicales. Para los períodos anteriores al Renacimiento tiene a menudo ejemplares únicos, a menudo simples vestigios que provienen de búsquedas arqueológicas, pero resultan más numerosos en el siglo XVI europeo. La mayor parte de las grandes colecciones públicas del mundo occidental poseen, en efecto, especímenes que se remontan a este período. El número de instrumentos que se conservan aumenta a medida que nos acercamos al siglo XX. Sin embargo, es preciso insistir sobre la magnitud de las destrucciones. A título de ejemplo, recordemos que el más célebre fabricante parisiense de laúd del siglo XVII, Jean Desmoulin, dejó a su muerte centenares de instrumentos ya acabados o en curso de fabricación, pero que sólo dos han llegado hasta nosotros. La mayor parte de los instrumentos que se han salvado han sufrido los daños del tiempo: fabricados con materiales frágiles, contruidos según procedimientos muy delicados, desgastados por su uso, transformados, puestos al gusto de la época para responder a otras exigencias musicales, e incluso, por qué no, vueltos a utilizar tras dos o tres siglos de abandono y, en virtud de esta resurrección, «restaurados», a veces hasta alterados, han llegado hasta nosotros en un estado de profundo deterioro y, lo mismo que un monumento o un terreno objeto de búsquedas, con huellas superpuestas de cada época de su historia.

Rareza, transformaciones, alteraciones, constituyen dificultades que afectarán a nuestro conocimiento del instrumento. La restauración de los instrumentos musicales, disciplina también muy reciente, la práctica de los instrumentos de época para la interpretación de repertorios poco conocidos, el desarrollo de una factura artesanal a partir de modelos antiguos, todo ello vinculado a la investigación musicológica, son elementos que han ayudado a reforzar la conciencia de que se trata de un patrimonio amenazado y ha propiciado un clima favorable a un estudio de carácter cada vez más científico. Determinados métodos de laboratorio, hasta el momento aplicados a obras de arte o a objetos arqueológicos, han sido traspasados y adaptados a los instrumentos musicales, lo que en los últimos tiempos ha permitido considerables progresos.

La estructura externa visible del instrumento ha sido objeto de descripciones y medidas muy precisas. El estudio a simple vista se ha enriquecido con exámenes bajo luz penetrante y bajo luz monocromática de sodio (lo que hace destacar los procedimientos de construcción, huellas de la manera de tocar, marcas de fábrica, etc.). El estudio con lupa o con microscopio y la macrofotografía precisan y conservan la naturaleza de los materiales empleados y las particularidades de un fabricante o de una escuela regional en los detalles más ínfimos.

El conocimiento de la estructura interna de los instrumentos constituye también una de las preocupaciones mayores en virtud de su incidencia fundamental en el rendimiento sonoro. Gracias a la radiografía, determinados elementos de los instrumentos musicales pueden ser sometidos a análisis y descritos cualitativamente (morfología, tecnología, naturaleza de los materiales) o cuantitativamente (medidas de cada elemento). Para conocer las variaciones de espesor de las tablas de armonía, otro parámetro capital para un instrumento, se emplean técnicas muy sofisticadas que hacen uso de ultrasonidos para describir el trazado de sus «curvas de nivel». Todos estos datos pueden aparecer en el diseño técnico del instrumento. Desde hace años, los museos de instrumentos llevan a cabo una activa política de producción y difusión de este tipo de documentos, que permiten estudios comparativos en profundidad. Muy pronto, sin duda, los instrumentos especialmente frágiles podrán ser visualizados en volumen, en todos sus detalles, sin manipulación alguna, a través de su holograma.

Hasta no hace mucho se descuidaba a menudo la importancia de determinados accesorios que tenían una función acústica determinante: por ejemplo, las cuerdas armónicas (composición de sus materiales, calibres, propiedades mecánicas), las lengüetas de los instrumentos de viento, las guarniciones de los martillos de pianos... Hoy día se realizan en laboratorio análisis químicos y físicos con muestras milagrosamente preservadas y clasificadas. La multiplicación de los puntos de comparación y la constitución de auténticos bancos de datos permiten afinar cada vez más la historia de la factura.

La importancia de los componentes sonoros no ha escapado a este movimiento de investigación. Al registro tradicional hay que añadir el sonograma, auténtica fotografía del sonido, ya que restituye visualmente la altura del sonido emitido, la calidad de su timbre, su intensidad y su duración.

La morfología, los caracteres sonoros y las posibilidades técnicas de los instrumentos deberán por otra parte ser puestos en relación estrecha con un variado aparato documental. En primer lugar, el repertorio compuesto para ellos. El análisis

de las partituras puede ser puesto en claro a menudo por los prefacios de las ediciones, mientras que los métodos de tocar aportan generalmente bastantes precisiones muy próximas de la realidad, ya que han sido escritas por y para personas que tocan el instrumento en cuestión. Desde luego, siguen siendo esenciales los tratados de organología y las obras enciclopédicas antiguas para los períodos cuya tradición de factura y cuya práctica se haya interrumpido. Los tratados de instrumentación y las patentes de invención, junto con catálogos de firmas y reseñas de exposiciones universales, son especialmente útiles en cuanto al siglo XIX, ya que unen un punto de vista técnico a otro de actualidad.

Entre las fuentes documentales aparecen también los textos puramente literarios: menciones en las memorias y en las correspondencias, donde el cronista suele ser fiel a la realidad; menciones en formas literarias de interpretación pura como la poesía, que sin embargo son útiles para apreciar la difusión de un instrumento y su uso.

La búsqueda en los archivos es también muy importante: los hechos de la vida cotidiana pasados ante notario, la precisión de inventarios después de un fallecimiento, etc., aportan aspectos inesperados de la factura instrumental y de la práctica musical, sin perjuicio, desde luego, del estudio puramente sociológico de fabricantes y músicos.

Podemos concluir esta muestra no exhaustiva de fuentes con la iconografía musical. Utilizada con método, de manera sistemática, y no como ilustración superficial, resulta de una considerable riqueza. Entendemos por iconografía musical la representación figurativa, en artes plásticas, de cualquier escena musical. Los soportes pueden ser muy distintos: pintura, pero también grabado, dibujo, escultura, vidrieras, etc. Los documentos gráficos son a menudo el único testimonio, para épocas remotas, de instrumentos o de prácticas de los que no queda ninguna huella material ni hay mención escrita alguna. Esto es, se trata de un dato esencial para los períodos anteriores al Renacimiento. La iconografía permite el estudio de la morfología de los instrumentos y de sus accesorios (por ejemplo, el arco), de la técnica de tocarlos (digitación, insuflación), de los conjuntos musicales (agrupaciones, inserción de la voz) y de las circunstancias de la vida musical. Será necesario utilizar con prudencia las representaciones idealizadas de determinadas épocas, como la del manierismo, pero otras escuelas o épocas de la historia del arte son, por el contrario, especialmente propicias para este enfoque, sobre todo cuando el realismo es una característica estética preponderante.

Informaciones de orden práctico

Para cualquier información sobre publicaciones y documentos disponibles y para cualquier consulta sobre diseños técnicos, fotografías, libros, revistas, etc., puede acudir al Centro de Documentación del Museo de instrumentos del Conservatorio nacional superior de Música de París, 14, rue de Madrid, 75008.

Hay un departamento organológico muy bien provisto en la Biblioteca pública de Información del Centro nacional de Arte y de Cultura Georges-Pompidou.

La Asociación de Amigos del Museo de instrumentos del Conservatorio nacional superior de Música de París difunde públicamente libros, revistas y discos relacio-

nados con el Museo; así como documentación proveniente de los trabajos del mismo (diseños técnicos, estudios, fotografías).

Cualquier investigación de orden iconográfico puede realizarse en el Centro de Iconografía musical del ERA (Equipe de Recherche associée) del Centro nacional de la Investigación científica (CNRS), con petición de hora, 14, rue de Madrid, 75008 París.

Bibliografía selectiva

Las obras que mencionamos a continuación pueden encontrarse en las librerías o ser consultadas en las bibliotecas de institutos de musicología o en la BPI del Centro nacional Georges-Pompidou (véase *Informaciones de orden práctico*).

Una de las principales fuentes está constituida por un conjunto de tratados antiguos, algunos de los cuales han sido reeditados en facsímil: Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, II: *De Organographia*, 1619, reed. W. Gurlitt, Kassel, 1958-1959; Marin Mersene (el P.), *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, III, París, 1636, reed. facsímil de un ejemplar de 1774 (pl.), 1969.

Otros tratados han sido reeditados, según los casos, con introducción, comentarios o traducción: Georges Le Cerf y Ernest R. Labande, *Les traités d'Henri-Arnault de Zwolle et de divers anonymes* (ms. latino 7259 de la Biblioteca Nacional), París, 1932, reed., 1972 en facsímil con nueva introducción; Christian Meyer, *Sebastian Virdung. Musica getutscht. Les instruments de musique et la pratique musicale en Allemagne au début du xvr siècle*, París, 1980 (trad. fran. acompañada de un comentario; repr. de las pl. orig.); Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique*, París, v. 1640, reed. y comentario de F. Lesure del ms. 1070 de la Bibl. Sainte-Genève de París, Ginebra, 1977.

Métodos de tocar.—La mayor parte de los métodos instrumentales importantes, desde el siglo xvi al xix, han sido reeditados en facsímil por la casa Minkoff de Ginebra, que publica regularmente un catálogo, *Musique et Musicologie*. Otros editores, como Frits Knuf, Buren, Arnaldo Forni, Bologna, publican también obras en facsímil. Hay numerosos títulos en el *Répertoire bibliographique des ouvrages en français sur la musique* publicado periódicamente por Jean Leguy, Tours.

Se pueden consultar en bibliotecas: Hector Berlioz, *Grand traité d'orchestration et d'instrumentation modernes*, op. 10, París, 1844, ed. rev. y aum., 1856. Una verdadera mina de información —a recuperar con ayuda de trabajos recientes— es la obra de Constantin Pierre, *Les facteurs d'instruments de musique. Les luthiers et la facture instrumentale. Précis historique*, París, 1893; reed. en facsímil, Ginebra, 1976.

Hay algunas monografías sobre instrumentos de gran calidad entre las aparecidas en los últimos tiempos; véase la serie editada por Payot, Lausana, en traducciones francesas (*Le cor*, la trompa; *La flûte traversière*, la flauta travesa; *Le violon*, el violín; *Le piano*; *L'orgue*; *La trompette*; *Le hautbois et le basson*, el oboe y el fagot; *La percussion*). De mayor detalle y especialización son los libros aparecidos en Ernest Benn & W. W. Norton, Londres y Nueva York (*The Clarinet*, *The Oboe*, *The French Horn*, *The Trumpet and Trombone*, *The Flute*, *The Violin and Viola*, *The Bassoon and Contrabassoon*). Véanse también las Ediciones Das Musikinstrument, Gustav Bosse, Frits Knuf.

Los artículos dedicados a los instrumentos musicales en las grandes enciclopedias, como el *MGG*, el *New Grove*, el *Dictionnaire Bordas*, etc., constituyen monografías que vienen acompañadas de excelentes bibliografías.

Las obras de carácter general más ricas en información, desde el punto de vista técnico o en lo que se refiere a la reflexión, son las siguientes: André Scheffner, *Origine des instruments de musique*, París, 1936, reed. La Haya, 1980; Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 4/1969, r. de la 2.^a ed. de 1930, Leipzig; *The History of Musical Instruments*, Nueva York, 1940 (trad. ingl. de la obra alemana); Anthony Baines, dir. de *Musical Instruments through the Ages*, Londres, 1961; Mary Remnant, *Musical Instruments of the West*, Londres, 1978, obra de gran valor pedagógico, con ilustraciones muy bien seleccionadas; Alexandre Buchner, *Encyclopédie des instruments de musique*, París, 1980, obra muy seria y bien ilustrada; François-René Tranchefort, *Les instruments de musique dans le monde*², París, 1980, 2 vols. con escasas ilustraciones. Es una obra muy útil, de todas formas; trata todos los instrumentos, sin discriminación y aporta una bibliografía de los instrumentos extraeuropeos. En este campo podemos encontrar nociones claras y precisas en Geneviève Dournon, *Guide pour la collecte des instruments traditionnels*, París, 1981. Es preciso recomendar una especie de atlas general de los instrumentos de música por su cuidado en reunir el mayor número posible de instrumentos de todas las civilizaciones, pese a sus defectos (carece de escalas de tamaño y tiene errores de denominaciones: confróntense las dos ediciones): Diagram Group, *Musical Instruments of the World. And Illustrated Encyclopaedia*, The Two Continents Publishing Group, 1976; *Les instruments de musique du monde entier*, París, 1978, traducción y adaptación francesas del anterior.

Una importante fuente la constituyen los catálogos de los museos de instrumentos, públicos o privados. Los principales museos del mundo han publicado en los últimos años catálogos de carácter científico; citemos Berlín, Nuremberg, Leipzig, La Haya, Bruselas, Londres (Horniman, Victoria & Albert), Nueva York. Los antiguos catálogos de Berlín, Colonia y París son aún preciosos instrumentos de trabajo.

Los numerosos álbumes sobre la música y sobre los instrumentos, ricamente ilustrados, aportan una documentación iconográfica del mayor interés, pero las reproducciones no siempre están adecuadamente comentadas.

Un estudio de gran envergadura en este campo nos indica el partido que se puede sacar de la observación crítica de testimonios pictóricos: Albert P. de Mirimonde, *L'iconographie musicale sous les rois Bourbons. La musique dans les arts plastiques (xvii^e-xviii^e siècles)*, París, I, 1975, II, 1976.

Hay varios museos de instrumentos que publican regularmente un boletín (Leipzig, Bruselas), fotografías, diseños técnicos, datos sobre instrumentos (Trondheim, Estocolmo, Nuremberg, Berlín, Londres, Nueva York...). Varios especialistas editan a título privado determinados documentos (diseños, listings) y se anuncian en este sentido en revistas especializadas. En ocasiones las Asociaciones de amigos de los museos realizan publicaciones por su cuenta (París). No hay que olvidar los boletines que editan las asociaciones especializadas en el estudio y la práctica de un instrumento o una categoría de instrumentos o en el estudio de un campo particular. Citemos, entre otros: *The Brass Bulletin*, *The Strad*, *The Lute Society Journal*,

² Versión española: Alianza Música, n.º 20 (Madrid, 1985).

The Viola da Gamba Journal, Guitarr, Les Cahiers de la Guitarre, La Flûte à bec, el Bulletin de la Ruckers Genootschap... Las principales publicaciones que tratan de cuestiones instrumentales son las siguientes: *The Galpin Society Journal, Early Music, Journal of the American Musical Society, Recherches*.

Josiane BRAN-RICCI y Florence GETREAU

V. EL ÓRGANO

El órgano constituye un mundo aparte, no sólo en organología, sino en el mismo campo musical. Se sitúa más allá de los instrumentos polifónicos como el clavecín o el piano por la multiplicidad de sus timbres y su empleo *ad libitum*. Como para cualquier instrumento, su estudio es el estudio de una tecnología, pero también es el de una instrumentación, como los instrumentos agrupados ante un solo músico (la batería, por ejemplo), e incluso como la orquestación o la orquesta dirigida por un maestro concertador. En el órgano la instrumentación se llama «composición» («disposición», término empleado a menudo en Alsacia, es en este sentido un germanismo) y la orquestación se llama «registración». Así, lo mismo que a cada formación orquestal le corresponde una variedad de música, existen varias músicas específicas de órgano. A pesar de sus particularidades se inscriben en el contexto de la música, especialmente la de teclado, y se pueden reclamar de capítulos anteriores. Este se limita tan sólo a la organología del órgano.

La complejidad mecánica de este instrumento está en el origen de la particularidad gramatical famosa. Se admite hoy día que el plural debe expresarse mediante el masculino plural, mientras que el femenino plural, si exceptuamos expresiones hechas como «les grandes orgues», es un procedimiento literario que es preciso evitar en los textos científicos en razón de su ambigüedad.

Se acostumbra a oponer al órgano propiamente dicho, que se compone de cuerpos sonoros animados por sopro y tocados mediante teclados, instrumentos que también llevan este nombre, pero que: 1) son insuflados por el hombre y el aire es enviado directamente por el organista, 2) son tocados por un procedimiento mecánico, 3) utilizan sonidos de síntesis, cualquiera que sea la calidad de la imitación.

Este capítulo está dedicado al órgano propiamente dicho, aunque desde luego los otros «órganos» pueden ser también objeto de investigaciones musicológicas. Puede encontrarse un punto de partida bibliográfico sobre ellos en los artículos de los diccionarios de música: 1) Organo de boca, Sheng, Harmónica-Portátil, Acordeón, Organo expresivo, Melodium, Poikilorgue, Harmonio...; 2) Organillo, Limonaire, Serinette...; 3) Organo electrónico.

Estudios de conjunto

Antes de empezar cualquier tipo de investigación sobre el órgano, es preciso comprender su funcionamiento y uso a fin de no caer en errores de tipo técnico o en la repetición de equivocaciones.

1. Hay que empezar por los artículos «Órgano» (completados por las numerosas entradas de los términos del vocabulario del órgano: consola, registros, mecanismos...) de las enciclopedias de música: en la *Encyclopédie Larignac*, el artículo «Orgue» (Ch. Mutin, 1925) no es en la actualidad más que un documento; el del antiguo *Larousse de la musique* (N. Duforcq, 1957) está algo anticuado; en el nuevo (1982) el artículo es de Gilles Cantagrel. En la *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle (P. Hardouin, 1961), el artículo es demasiado sucinto. Más completo y reciente es el de *Science de la musique*, Bordas (P. Hardouin, 1976). También puede consultarse provechosamente la *Encyclopedia Universalis* (P. P. Lacas, 1972), artículo algo literario y polémico, con cuadros difíciles, pero de gran interés.

2. También es conveniente consultar enciclopedias no francesas. En alemán: *MGG*. El artículo «Orgel» es colectivo y por ello resulta fragmentado y desigual (demasiado anticuado para el órgano francés). La bibliografía, presentada aparte (K. Hortschanski) es abundante, y con gran acierto separa los textos-documentos (anteriores a 1858, demasiado pronto: habría que tener en cuenta textos posteriores colocados más adelante); a continuación de las generalidades la clasificación se hace según los capítulos del artículo que se detiene después del *Orgelbewegung*; en inglés: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980) tiene la ventaja de ser una refundición completa muy reciente. El artículo «Organ» de P. Williams es casi el equivalente de su libro coetáneo, *A new History of the Organ*, Londres, 1980, sin que se trate de un doble empleo de textos. La entrada «Organstops» aporta una relación descriptiva de los registros; el órgano antiguo aparece tratado en «Hydraulis» por J. Mac Kinnon. La bibliografía es alfabética.

3. Hay dos bibliografías generales del órgano: G. A. C. de Graaf, *Literatur over het orgel*, Amsterdam, 1957 (ed. revisada, 1973); R. Reuter, *Bibliographie der Orgel bis 1968*, Kassel, 1973. Sólo resulta suficientemente completa para las obras en alemán e inglés. A partir de 1967 existen los *RILM Abstracts*, rúbrica 42.

4. Para este primer enfoque pueden resultar también útiles (aunque con desigualdad): A. Cellier y H. Bachelin, *L'orgue, ses éléments, son histoire, son esthétique*, París, 1933, clásico durante mucho tiempo, está ya muy anticuado; N. Dufourcq, *L'orgue* («Que sais-je?»), debe ser leído en la edición puesta al día de 1976 (5.ª). Véase también W. L. Sumner, *The Organ, its evolution, principles of construction and use* (Londres, 1952, 4.ª ed., 1973).

Tecnología

La organología del órgano hay que enfocarla desde dos puntos de vista: el tecnológico y el histórico. Este último tiene una especial importancia para el musicólogo, pero no puede abordarlo con eficacia sin una formación tecnológica suficiente.

Esta tecnología pone de manifiesto los dos oficios: organista y fabricante de órganos (u organero).

1. La enseñanza del primero es una rama de la enseñanza musical (pública o privada) y es esencialmente magistral. Más allá de la técnica propiamente dicha de

tocar el instrumento, es preciso tener en cuenta su especificidad estética (cf. J. Huré, *L'esthétique de l'orgue*, París, 1923; A. Pirro, *L'art des organistes (Enc. Lavignac)* y los problemas de ejecución de la música para teclado en general.

Las cuestiones de «composición» son particulares del órgano: cf. W. Supper, *Die Orgeldisposition*, Kassel, 1950 (reimp. Ginebra, 1977), y los diccionarios de registros más modernos que el de Ch. Locher: P. Smets, *Die Orgel register, ihr Klang...*, Kassel, 1937; P. Hardouin, *Essai d'une sémantique des jeux de l'orgue*, *AcM*, 1962; Th. Schneider, *Die Namen der Orgelregister*, Kassel, 1970. A menudo hay pequeños léxicos adjuntos a las obras sobre el órgano; son de desigual valor, incluso en los mejores autores; aún está por aparecer el léxico en seis o siete idiomas que evite errores de traducción.

— De registración: A. Cellier, *La registration à l'orgue*, París, s.f. (anticuado); H. Carol, *Traité de la régristration à l'orgue*, Niza, 1975 (se trata simplemente de una introducción).

La factura de órganos (cf. P. Pelissero, *La facture d'orgues [en Métiers d'art]*, París, 1977) es un oficio artesanal que se aprende «sobre el terreno» (aprendizaje, períodos de práctica con un fabricante). En Alsacia funciona un sistema de enseñanza que debería ser desarrollado oficialmente (cf. la revista de la profesión, *Les Facteurs d'Orgues français*, París, desde 1981). Puede hacerse una iniciación en diversas academias de verano. Los cursos son publicados sólo raras veces: Ph. Hartman, *Cours de facture, Cahiers de Semur-en-Auxois*, n.º 4, 1973. Hay que lamentar que el *Cours supérieur d'histoire et de facture d'orgues*, dictado en 1936-1939 en la Schola Cantorum por G. d'Alençon y J. Mas no se haya conocido más que en una edición privada a ciclostil en 1975 (dirigirse a P. P. Lacas, 13, boulevard Raspail, 75006 París).

Han aparecido numerosos opúsculos de iniciación raras veces completos y no dignos de confianza en todos sus puntos, por lo que es preciso corregir unos a partir de otros: Ad. Rougier, *Initiation à la facture d'orgues*, Lyon, 1946; G. Renault, *Introduction à la connaissance de l'orgue*, Fougères, 1960; A.-M. Sallaz, *Éléments de facture d'orgues*, Lausana, 1969; L. Aubeux, *L'orgue, sa facture*, Angers, 1971; H. Martinet, *Qu'est-ce qu'un orgue*, Mâcon, 1979; Ph. Bachet y J.-P. Romeu, *Qu'est-ce qu'un orgue*, Toulouse, 1980; B. Teulon, *De l'orgue*, Aix-en-Provence, 1981.

La biblia del fabricante sigue siendo Dom F. Bedos de Celles, *L'art du facteur d'orgues*, París, 1766-1778, reproducido y traducido (alem. e ingl.) muy a menudo; hoy día está disponible en facsímil, tamaño real (L. Lagt, 1981). Ha sido transcrito métricamente y completado para los «avances» posteriores por M. P. Hamel, *Nouveau manuel complet du facteur d'orgues*, París, 1849; más tarde por J. Guedon, con el mismo título, 1903. Para acercarse a nuestros días tenemos Ch. Mutin, *L'orgue, Enc. Lavignac*; más tarde W. Ellerhorst, *Handbuch der Orgelkunde*, Einsiedeln, 1936 (reimpreso en 1976); P. G. Andersen, *Orgelbogen*, Copenhague, 1956; W. Adeling, *Einführung in der Orgelbau*, Leipzig, 1977 (prescindase de la parte histórica).

Para ir más allá en los diferentes elementos del órgano, echaremos mano de determinados textos especializados:

— Para los tubos: Ch. Mahrenholz, *Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau*, Kassel, 1930 (reed. sin cambios).

— Para los secretos: W. Supper, *Die wichtigsten Windladenarten*, *Acta Organica*, 1969.

— Metalurgia del órgano: R. Bruhin, *Le cuivre en facture d'orgues*, Berna, 1961; Gh. Potvlieghe, *Orgelmetaal (Orgelkunst)*, 1978; W. Kluge, Über der Einfluss des Hämmerns auf die Festigkeit... von Orgelpfeifen (*Ars organi*, 1981).

— Problemas de acústica: H. H. Jahn, *Der Einfluss der Schleiflade auf der Tonbildung*, Hamburgo, 1931; M. Castellengo, Paramètres sensibles d'un tuyau d'orgue..., *Bull. GAM*, 1969; J. Lequeux, L'acoustique de l'orgue (*La Recherche*, 64, 1976) y L'attaque des tuyaux d'orgue (*L'orgue*, 1971); H. Steinhaus, *Die Orgel und ihre Stellung im Raum* (Bonn, 1981). Son más consecuentes los 2 vols. de W. Lottermoser, *Die akustischen Grundlagen der Orgel y Orgelakustik in Einzeldarstellungen*, Kassel, 1982, y diversos artículos de E. Leipp sobre la acústica de los locales.

— Clasificación descriptiva de las mixturas: P. Hardouin, Les mixtures, *Conn. de l'orgue* 7 à 17, 1973-1976. Son diversos los procedimientos de representación de las mixturas; tiene cierta difusión el de Ch. Lindow, sobre rejillas preparadas.

Estudios históricos

Estudios de carácter general

Siempre han sido numerosas las obras sobre historia del órgano (cf. F. Raugel en la 1.ª ed. de este libro). Durante mucho tiempo, se han limitado a reproducir lo que decían los libros anteriores en determinados puntos, con lo que algunos errores se hacían perennes, lo mismo que determinadas leyendas y fórmulas literarias sin someterlas a crítica. La reacción ha sido muy reciente.

1. En consecuencia, sólo hay que retener de las bibliografías las obras-documento (parte A de la bibl. de *MGG*, más algunas posteriores) que son hoy día objeto de reimpressiones; pero en lo que se refiere a los libros de síntesis, tendremos en cuenta sólo los más recientes, al menos los que superan en parte a sus predecesores, y especialmente P. Williams, *A new History (op. cit.)*; al final de los capítulos hay una bibliografía muy selectiva. El estado de las cuestiones aparece establecido con imparcialidad, a veces con excesivo escepticismo. El autor ha sido también muy consciente de que en muchos puntos «las historias del órgano han sido (y aún lo son) prematuras» (*OY*, VIII, 1977, p. 83). Esto significa que la musicología del órgano tiene ante sí una amplia carrera de investigaciones de base.

2. Los últimos resultados de la investigación actualmente en pleno auge están dispersos en numerosos artículos de multitud de revistas:

— Revistas especialmente dedicadas al órgano; cada país con tradición organística tiene al menos la suya. Algunas son claramente musicológicas, mientras que otras son órganos de contacto del mundo del órgano. La relación que aparece más abajo, centrada en las primeras, no puede ser exhaustiva. El idioma es a veces independiente de la nacionalidad y los artículos están a menudo traducidos o resumidos, al menos en inglés. En Francia: *L'orgue* (antes *Bull. de la Soc. des Amis de l'orgue*, desde 1929), París, desde 1939; *Connaissance de l'orgue* (antes *Renaissance*, desde 1969), *Bull. de l'AFSOA*, desde 1971; *Jeunesse et Orgue* (Pessac), desde 1970; *Orgues méridionales*, desde 1977; *Les facteurs d'orgues français*, París, desde 1981. También hay muchas revistas más o menos regulares, boletines de Asocia-

ciones, de «Amigos» de tal órgano o fabricante célebre, etc.: *La flûte harmonique, Plein-jeu, Grand-jeu, L'orgue corse*, etc.

También en francés, pero fuera de Francia: *La Tribune de l'orgue*, Lausana, desde 1948; *L'Organiste*, Bas-Oha, Bélgica, desde 1949.

En Alemania: *Acta organologica y Ars Organi* (ed. de la *Gesellschaft der Orgelfreunde*), Berlín, desde 1967; *ISO-Information*, Lauffen/Neckar, desde 1960.

En inglés: además del ya antiguo *The Organ*, Londres (1921), *The Organ Yearbook*, Buren (Países Bajos), desde 1970. Hay varias revistas americanas que son sobre todo órganos de información.

En holandés: después de *De Schalmey* (1946) y *De Prestant* (1952) aparecieron *Het Orgel*, *Orgelkunst*, Grimbergen, desde 1976.

En Italia: *L'Organo*, desde 1960; en Suecia, en Dinamarca, e incluso en Japón: *Organ Kenkyu*.

A las revistas hay que añadir los volúmenes de miscelánea con ocasión de un congreso o un jubileo: posteriores a las bibliografías citadas: *Visitatio organorum (Mélanges M. A. Vente)*, Utrecht, 1980; *L'orgue à notre époque* (Simposium de Montreal), Montreal, 1981; *Congreso nacional de musicología*, Madrid, 1981.

No hay que olvidar las carpetas de determinados discos sobre órgano, a veces auténticos estudios, como las de los Organos históricos de *Musique de tous les temps* (Harmonia Mundi).

Hay artículos importantes que se han publicado en revistas de alcance más general: organológicos: *Zeitschrift für Instrumentenbau*, *Galpin Society Journal*; o musicales: *La Revue Musicale*, París (el n.º 295-296 está dedicado al órgano francés, 1977); *Revue de Musicologie* (que se ha apartado del órgano desde hace tiempo); *Acta Musicologica*, *Die Musikforschung*, *Musik und Kirche*, *The Musical Quarterly*, *Anuario musical*, etc.

3. A veces las monografías sobre instrumentos se han agrupado por regiones. Esta pauta fue iniciada en Francia por F. Raugel y fue proseguida por N. Dufourcq, J. Gardien, D. Martinot, M. Vanmackelberg... hasta los más recientes: R. Saorgin, *Les orgues du comté de Nice*, Niza, 1980; J. Bernet, etc., *Les orgues de Compiègne*, Compiègne, 1980.

Alemnia ha sido poco a poco dividida en regiones (Orgellandschaften) con inventarios exhaustivos o limitados a los órganos históricos. En Francia ha empezado un movimiento análogo: B. Salles, *Les orgues des Pyrénées-Atlantiques*, Toulouse, 1981; y Ph. Bachet, etc., *Les orgues du Midi-Pyrénées*, Toulouse, 1981-1982. El inventario general del patrimonio ha empezado ya con los órganos y se van a llevar a cabo publicaciones en tal sentido (Ile-de-France, Bretaña...).

En Italia también hay inventarios regionales (Istria...).

Pero la mayor parte de las monografías de órganos se encuentra dispersa al azar de los boletines de las Asociaciones cultas locales (puede encontrarse así la mitad de la obra del P. Meyer-Siat sobre los órganos de Alsacia), en programas de inauguración o de conciertos, etc.

No hay que decir que ninguna bibliografía puede ser completa en lo que se refiere a ese tipo de publicaciones, y que su búsqueda resulta muy difícil. El valor de estos textos varía según los autores; además, están sujetos a revisión en virtud de la reinterpretación de los documentos o el descubrimiento de documentos nuevos.

Estudio por elementos

La historia de los elementos que componen el órgano ha sido emprendida sólo en raras ocasiones, excepto en lo que se refiere a la caja, parte relativamente independiente (que incluso tiene una entrada aparte en los diccionarios). Arquitectura decorada que se inscribe en un volumen arquitectónico, la caja se relaciona estrechamente con las artes plásticas: con la arquitectura, A. Cavallé-Coll, *De l'orgue et de son architecture*, reed. Buren, 1979; W. Supper, *Architektur und Orgelbau*, Wurtzburg, 1934; con la decoración (como cualquier mobiliario de iglesia).

Hoy día hay mucho material fotográfico de calidad: M. Wilson, *Organcases of western Europe*, Londres, 1979; P. Valloiton, Calendriers, *Organa Europae*, 13 fotos por año desde 1967. Es raro que una caja importante no haya sido objeto de tarjeta postal o de ilustración de algún tipo. Además, los viajeros dibujaron algunas cajas en tiempos: A. Hill, *The Organ and Organcases*, 2 series, 1883-1891, Londres (reimp., 1966); está en curso de publicación un catálogo de las acuarelas de J. Norbury, por S. Jeans, OY, XII s. Los grabados o dibujos que acompañan los presupuestos de construcción se han observado sólo en raras ocasiones.

También ha sido raro el análisis individual de las cajas, y la historia general a menudo esbozada en conferencias ilustradas sigue siendo una tarea sin realizar.

Estudios locales:

— Para Francia: G. Servières, *La décoration artistique des buffets d'orgues*, París, 1928, sigue siendo única a pesar del tiempo transcurrido, de la ausencia de índices, sus insuficiencias sobre la decoración y sus pocas imágenes; N. Dufourcq, *Le livre de l'orgue français*, II. *Le buffet*, es una colección casi completa de fotografías a menudo mediocres, a veces raras, acompañadas por un texto descriptivo (algunas fotos suplementarias ilustran los otros tomos, sobre todo el V).

— Para Alemania: H. Weiermann, *Die süddeutsche Orgelprospekte*, Munich (dis.), 1956; D. Brunzema, *Die Gestaltung des Orgelprospekts im friesischem Gebiet*, Aurich, 1958.

— Para Inglaterra: Joach. Uhlworm, *Chorgestühl und Orgelprospekt in England*, Berlín, 1973; J. Boeringer, *Organa britannica*, Cranbury, 1983.

El cometido de las cajas (simbolismo, acústica) empieza ahora a interesar a los investigadores: E. Smulikowska, *The Symbolism of musical scenes...* en *Organcases*, OY, X.

En cuanto a las demás partes del órgano, pocas han dado lugar a estudios históricos. Tubos: Ch. Mahrenholz, *Die Orgelregister* (op. cit.); Plenum: P. Hardouin; P. Williams, H. Klotz. Para una historia del registro, *Reinassance de l'orgue*, 1/8, y *Connaissance de l'orgue*, 1/4 (1969-1971); secretos: W. Supper, *Die wichtigsten Windladenarten*, *Acta org.*, 1969; registros: P. Hardouin, *Essai d'une sémantique des jeux de l'orgue*, *Acta M.*, 1962; alimentación de aire, mecánica, extensión de los teclados, etc., todo está por hacer. Desde luego, podemos encontrar en los estudios históricos globales una buena parte de las indicaciones precisas para constituir estas historias por elementos.

Las profesiones de organista y de fabricante apenas empiezan a ser estudiadas por sí mismas más allá de las biografías: O. Douchain, *Les organistes laïcs du dio-*

cèse de Toul, *Recherches* (1980), no es más que un ensayo, desgraciadamente póstumo. En M. A. Vente, *Die Brabanter Orgel*, hay un capítulo dedicado a los expertos. N. Dufourcq, *Le livre de l'orgue français*, t. V, dedica un amplio anexo a «la condición de los organistas» (en Francia, en los siglos XVII y XVIII).

Estudio por períodos

Es objeto de varias obras de síntesis bastante recientes con referencias particulares. Sus bibliografías nos permiten ser relativamente breves en esta ocasión.

a) *Antigüedad*.—En virtud a la ruptura técnica de los siglos bárbaros y de la desaparición del órgano bizantino (pese a las supervivencias árabes, para las cuales tenemos que acudir aún a H. Farmer, *The Organ of the Ancients from Eastern Sources*, Londres, 1931); el órgano de la antigüedad forma un todo aislable. Ningún período ha estado tan envuelto de tantas falsas interpretaciones y leyendas. La obra que fue clásica durante mucho tiempo, *Die Orgel, ihre Erfindung*, de H. Degering, 1905, puede ser dejada a un lado por J. Perrot, *L'orgue, de ses origines hellénistiques à la fin du XIII^e siècle*, París, 1965 (ed. inglesa revisada en 1971). Encontraremos en ella todas las fuentes conocidas en el momento y un estudio crítico de ellas, casi siempre de carácter decisivo. La tesis secundaria que describe una reconstitución de hydraulus es menos convincente. Para la presión del agua se puede completar con P. Hardouin, *De l'orgue de Pépin à l'orgue médiéval*, *RdM*, 1966; para el órgano de Aquincum, M. Kaba, *Die römische Orgel von Aquincum*, Kassel, 1976, describe el estado actual, lo que sin embargo no sustituye a N. Lagos, *Die Orgel von A*, Budapest, 1933; para el suministro neumático de aire: J. Perrot, *L'orgue de la mosaïque syrienne de Mariamîn*, *RdM*, 1973. El empleo de los dos tipos de órganos exterior y de interior y el reparto de los tubos, son campos aún mal descifrados.

b) *Edad Media*.—Después del período oscuro en que el rarísimo órgano de los palacios imperiales pasa a las abadías, acaso en primer lugar benedictinas (P. Williams, *How did the Organ Become a Churchinstrument*, *Visitatio organorum*, Utrecht, 1980), el órgano se desarrolló del mismo modo en todo el mundo católico romano, de abadía en catedral. Distinguimos un período arcaico, desde los siglos X a XIII, para el que nuestro conocimiento se basa en tratados (cf. J. Perrot, *op. cit.*) que actualmente son el fundamento de los intentos de reconstrucción (órgano de M. Peres por Y. Cabourdin, Montreuil, 1982; de L. Huivenaar por J. de Bruyn, Amsterdam, 1982). El caso del órgano de Winchester descrito por Wolstan ha sido objeto de nuevo estudio por parte de J. Mac Kinnon, *The 10th century organ at Winchester* (*OY*, 1974) y P. Hardouin, *Encore l'orgue de Winchester*, *Conn. de l'orgue*, 1981.

La evolución del órgano entre los siglos XI y XIII supone progresos considerables que han sido mal estudiados o que no se pueden estudiar: paso del diámetro fijo al diámetro progresivo, empleo único del estaño, aparición de tubos de quinta y tubos tapados (R. Quoika, *Vom Blockwerk zum Registerorgel*, Kassel, 1966, saca de los documentos más datos de los que pueden dar); extensión de los teclados (J. Chailley, *Un clavier d'orgue à la fin du XI^e siècle*, *RdM*, 1936, no es más que un comienzo). Aparición del positivo portátil vinculado a la difusión de positivos pro-

piamente dichos, para el estudio de los cuales el análisis de la iconografía se ha mostrado decepcionante: F. Peeters y M. A. Vente, *L'orgue et sa musique*, Amberes, 1971; P. Hardouin, *Twelve wellknown Positive Organs*, OY, 1974.

Nuevos datos seguros para finales del siglo XIII con los tratados de Arnaut de Zwolle y su continuador (facsimil por Lecerf y Labande, reed. por F. Lesure, 1980). Para su comprensión, es de interés K. Bormann, *Die gothische Orgel zu Halberstadt*, Berlín, 1966. De esta época datan también los primeros documentos sobre construcciones (N. Dufourcq, *op. cit.*, t. I, *Sources*). Es el período de la extensión en tamaño y potencia, que conduce a los grandes *blokwerke* de finales del siglo XV, con pequeño positivo portátil y trompas de pedal: N. Dufourcq, *op. cit.*, III, *La facture*, y P. Hardouin, *Essai d'étude des façades á trompes*, *Conn. de l'orgue*, 1976, y *Le grand orgue de N.-D. de Rouen*, *ibid.*, 1982.

c) *Epoca regional o «clásica», siglos XVI-XVIII.*—Para este período hay dos grandes síntesis recientes a las que es preciso acudir: en primer lugar P. Williams, *The European Organ, 1450/1850*, Londres, 1966. Es un estudio por regiones (7), con glosario y bibliografía selectiva. La costumbre anglosajona de esquematizar las composiciones con cifras resulta económica, pero poco descriptiva. El conjunto es de una riqueza impresionante. En segundo lugar, H. Klotz, *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel, 1975, que sólo llega a 1750. Está dividido en subperíodos (cinco) y el estudio tiene tres puntos de vista: música (breve), instrumento, registro; como apéndice, el órgano de J.-S. Bach. La bibliografía se divide en antigua (documentos) y moderna (síntesis); tiene numerosos índices. Tenemos en este caso un estudio muy estructurado (aunque no sin *a priori*), una visión distinta, menos prudente en muchos sentidos, que acepta aventurarse por ámbitos difíciles, como las mensuraciones.

Estos dos libros se basan, no sin espíritu crítico, en anteriores monografías y el valor de sus conclusiones puntuales depende del de sus fuentes, no siempre irreprochables; cf. P. Hardouin, *Qu'il est difficile d'être sûr des descriptions d'Orgues*, *Visitatio organorum*, Utrecht, 1980. Toda conclusión, claro está, es revisable a medida que se profundizan las investigaciones.

Durante el siglo XVI se extiende el órgano de juegos y a continuación unos tipos de «composición» caracterizados por las primeras divergencias regionales, que se acentuarán más tarde, con complejas interacciones, hasta finales del siglo XVIII. El estudio de los instrumentos del siglo XVI, cuyo vocabulario se encontraba en plena elaboración, ha sido renovado por: F. Douglas y M. A. Vente, *French Organ registration in the early xvth Century*, *The Musical Quarterly*, 1965; aunque el detalle de las conclusiones se preste a revisión, la tesis es sólida. La aparición del órgano de juegos ha sido estudiado en M. A. Vente, *Die Brabanter Orgel*, Amsterdam, 1958, que ha marcado una época; K. Bormann, *Die Orgel von Bartenstein*, *Ars Organi*, 1967, sacó a la luz un caso particular de división del secreto y provó la especificidad del órgano «de voz». Pero los orígenes y la repartición de los tipos futuros (de resorte y de guías) siguen siendo borrosos, así como los de las dos acuñaciones del Plenum: Ripieno y Suministro.

Entre las escuelas regionales, algunas muy caracterizadas o consideradas más importantes por razones musicales, han dado lugar a más estudios que otras, pero en general las obras de síntesis son raras.

— Para los Países Bajos y el norte de Alemania, de tipo muy definido, los orígenes (M. A. Vente, más arriba) y el apogeo un poco ficticio con Arp Schnitger (G. Fock, *Arp Schnitger und seine Schule*, Kassel, 1974) arrojan una sombra considerable sobre el siglo xvii.

— Por razones prácticas se agrupan el sur de Alemania, Austria, Suiza, Bohemia y a veces incluso Sajonia y Polonia, aunque estas regiones, sometidas a muy diversas influencias, necesitarían una mayor precisión; sin embargo, los estudios concretos se limitan aún a pequeñas *Orgellandschaften*, o se encierran en las fronteras nacionales: así, para Austria: H. Hazelboeck, *Barocke Orgelschätze in Niederösterreich*, Viena, 1972, y E. Krauss, *Die Orgeln Innsbrucks*, 1977. Podemos encontrar intentos de reclasificación en R. Walter, *Beziehungen zwischen süddeutschen und italienischen Orgelkunst*, *Ars Organi*, 1968, o G. Bovet, *Some original Aspects of swiss Organ Culture*, en *Organ Yearbook*, 1978.

Desde hace tiempo las investigaciones se han centrado alrededor del órgano de J.-S. Bach y de G. Silberman. Últimas aportaciones: K. Schrammek, *J.-S. Bach, G. Silberman und die französische Orgelkunst*, Leipzig, 1976; W. Muller, *G. Silberman Persönlichkeit und Werk*, Frankfurt, 1982. En Italia, el tipo resulta de una acuñación del Plenum llamada Ripieno, vigente en su origen en todos los países mediterráneos, pero que permanece como fundamento de la composición en el órgano italiano hasta mediados del siglo xix. Las influencias exteriores han tenido lugar sobre todo en detalles anejos. Podemos encontrar una excelente síntesis de estos caracteres típicos en L. F. Tagliavini, *Facture d'orgue et restauration, L'orgue à notre époque*, Montreal, 1981. Un texto esencial es el de C. Antegnati, *L'arte organica*, Brescia, 1668, que ha sido traducido y comentado por Ch. Lindow, La Porta, 1975. Después de los antiguos trabajos de R. Lunelli, la investigación actual se centra alrededor de la revista *L'Organo* desde 1960. La Sobreintendencia de Florencia ha propuesto un riguroso método de restauración, cf. *L'Arte nel Aretino*, Florencia, 1979.

La cuestión de los órganos italianos en territorio francés aparece tratado en M. Bernard, *L'orgue italien en France du xv^e à nos jours*, La Facture, *Orgues méridionales*, Toulouse, 1980; complétase con R. Saorgin, *op. cit.* Las restauraciones de este tipo de órganos en Córcega no han dado lugar aún a un estudio de síntesis. Entre las influencias exteriores, empieza a estudiarse la de los flamencos durante el siglo xvii: Th. D. Culley, *Jesuits and Music*, 1, *A study of the musicians connected with the German College in Rome*, Roma, 1970; A. M. Flusche, Wilhelm Hermans..., *Organ Yearbook*, 1981.

Sobre el órgano clásico en la península ibérica hay documentos publicados hace tiempo (cf. *Anuario musical*), aunque su interpretación puede ser a veces discutible: B. Brochard, *La composition des orgues espagnols* (Dis.), Poitiers, 1971, y para El Escorial: P. Hardouin, *Qu'il est difficile...*, Annexe III, *Visitatio Organorum*, 1981.

Las síntesis han sido prematuras en un principio: Vente y Chapelet, *L'orgue espagnol et son histoire, Orgues historiques*, 1964; F. Chapelet, *Evolution de l'esthétique sonore... en Espagne, Orgues historiques*, 1966; M. Torrent, *L'orgue espagnol, Tribune de l'orgue*, 1972; P. Cheron, *Aperçus sur l'orgue ibérique, Orgues méridionales*, 1979; G. Blancafort, *El órgano español del siglo xvii, Congreso nacional de musicología*, Madrid, 1981. La influencia de los flamencos, así como las considerables diferencias regionales —Cataluña (cf. R. Mercadal, *L'école d'orgue de*

Catalogne au XVIII^e siècle, *L'orgue*, 1974), Baleares, Portugal...—, esperan estudios de mayor profundidad. Sin embargo, sí se publican los documentos: monografías de la Asociación *Cabanilles* de Valencia, Fichas de la firma De Graaf...

Sobre el órgano francés clásico, las dos grandes síntesis están más o menos al día, aunque no sean completamente fiables (utilizan documentos de segunda mano, algunos de ellos dudosos). Después de las primeras aportaciones en el período de entreguerras, de F. Raugel, P. de Fleury, N. Dufourcq y más tarde la discusión de J. Fellot, *L'orgue français classique*, *Musique de tous les temps*, 1962, que va mucho más allá de simples intenciones polémicas, las investigaciones de base han permitido síntesis de gran solidez: N. Dufourcq, *Le livre de l'orgue français*, t. III, *La facture*, 1975 y 1979, traza un cuadro completo en lo que se refiere a los siglos XVI, XVII y XVIII, aunque no sin posibles reproches: las composiciones citadas son a menudo inexactas, y las referencias, inexistentes. Hay cuatro artículos de P. Hardouin que forman un todo: *Orgues en France au XVI^e siècle*, *Conn. de l'orgue*, 21 a 29, 1977-1979; *Les registrations préclassiques*, *ibid.*, 33 a 35, 1980; *Naissance et apogée de l'orgue français classique*, *Revue musicale*, 295-296, 1977. Las variaciones de equilibrios en la OFC, *L'orgue à notre époque*, Montreal, 1981. El lugar especial del órgano alsaciano aparece tratado por P. Meyer-Siat, *Historische Orgel in Elsass*, Munich, 1983.

La bibliografía de N. Dufourcq, *op. cit.*, t. V (1982) reemplaza la del mismo autor (1929, completada en 1934); la de J. Martinod, *Répertoire des travaux des facteurs d'orgues en France*, es un catálogo de su biblioteca, y el propio repertorio es de difícil uso al faltar referencias y al haber innumerables inexactitudes. D. Chailley, *Bibliographie raisonnée de l'orgue français*, *Revue musicale*, 1977, muy útil y fiable, carece por desgracia de biografías y de monografías de instrumentos (la prolongación de 1972 a 1976 es insuficiente).

Se han publicado o vuelto a publicar textos de importancia: Dom Bedos está disponible en facsímil, tamaño original (L. Laget, 1981); los grabados de F. H. Clicquot, *Théorie pratique*, facsímil reducido (J. Martinod, Kassel, 1968); M. Mersenne, *Harmonie universelle* (a partir del ejemplar personal) por F. Lesure; N. Dufourcq, *op. cit.*, ha realizado una nueva tirada de sus *Documents inédits* de 1934 en t. I: *Les sources*, con nuevos textos (anexo I), el tratado inédito del Anónimo de Caen y la *Mémoire instructif* de Ch. Mouchérel (anexos III y IV). El Anexo II consiste en las referencias de los documentos citados en otras partes entre 1820 y 1970 y es una especie de bibliografía muy útil, aunque incompleta. El t. V (1983) aporta otros documentos aún, algunas fotos y comentarios sobre las cajas.

Por el contrario, aún no existe publicación de los archivos de los Silbermann de Estrasburgo (depositados en la BN en microfilm), aunque varios investigadores los han utilizado ampliamente ya; ni tampoco de los 2 vols. de G. Helbig (también depositados allí), por otra parte de valor histórico muy desigual.

Las consecuencias sobre los órganos de los acontecimientos revolucionarios, esbozados en Servières, *op. cit.*, no han sido estudiados más que en la tesis de F. Sabatier, *Les orgues en France pendant la révolution* (París, CNRS, 1972; breve resumen en *L'Orgue*, 1972).

Como compensación, el órgano francés, sobre todo a partir de fines del siglo XVII, extendió su influencia en todas las direcciones, hasta alcanzar Holanda a mediados del siglo XVIII. Pese a numerosos estudios puntuales (J. P. Felix, *Mélanges*

d'organologie, I, II, III y varios artículos) no es posible aún acometer la obra de síntesis relativa a esta difusión.

El órgano inglés tiene su historia: C. Clutton y J. Niland, *The British Organ*, Londres, 1963, pero sus orígenes (¿flamencos? ¿italianos?) son dudosos a falta de documentos claros. Después de la revolución puritana se parte de cero con la aportación francesa, de René Harris, y germánica, de Bernard Smith (J. Boeringer, B. Smith, *Yearbook*, 1975), que cristaliza en el siglo XVIII en un órgano bastante personalizado, demasiado poco estudiado (para su Plenum: P. Williams; para una historia del registro, *Renaissance de l'orgue*, 1970). Se encuentra en preparación un estudio exhaustivo de las composiciones de órgano de 1660 a 1860, obra de J. Boeringer (*op. cit.*).

d) Siglo XIX.—Es éste uno de los campos menos explorados hasta estos últimos tiempos. Cualquier síntesis que pretenda algo más que un esbozo sería prematura.

Este siglo aparece marcado por una internacionalización de los «progresos» de la factura, tanto mecánicos (estabilización del sistema de aireación, uniformación de las normas, ejecución) como musicales (crescendo y expresión, progresión matemática para las mensuraciones, teoría de los armónicos y resultantes —Vogel—, rechazo de los registros agudos y puesta en cuestión de las mixturas, lengüetas libres, imitación de los instrumentos de la orquesta). Este concurso de influencias de orígenes geográficos diversos dio lugar en Francia, en primer lugar, al órgano de «transición» que ahora se comienza a proteger y a comprender (R. Delosme, *L'orgue français de transition*, *RdM*, 1977), mientras que la penuria de organistas de pueblo llevó al éxito del órgano de cilindros (J. M. Meignien, *L'orgue à cylindres de Moussey*, Troyes, 1974). Pero aún está todo por hacer, tanto en lo que se refiere a los protagonistas del movimiento (Danjou, Clément, Hamel —cf. L. Eugène-Rocheson, *M. Hamel, expert organier*, Orleans, 1926—) como a los fabricantes (aparte de las obras de P. Meyer-Siat, *Les Callinet (d'Alsace)*, Estrasburgo, 1965, etc., y el ensayo de J. M. Meignien, *Un Mirecurtien... N. A. Lété, Bn par. de Mirecourt*, 1973). En otras partes, incluso Alemania, el órgano de esta época ha sido poco estudiado.

Alrededor de 1840, con Walcker en Alemania y más tarde Cavaillé-Coll en Francia, y gracias a las posibilidades de la máquina de Barker, la concepción orquestal se impone y surge el órgano «sinfónico» que pronto dará lugar a una música de calidad. Para este período las investigaciones son todavía ensayos: F. Sabatier, *La palette sonore de Cavaillé-Coll*, *Jeunesse et orgue*, 1979; Fenner Douglas, *A Cavaillé-Coll and the musicians*, Yale, 1982; P. Meyer-Siat, *Les Stiehr; V. Rinckenbach...*, Estrasburgo, 1979, etc.; U. Pape, F. Furtwängler, *Acta org.*, 1974...

El tránsito del siglo XIX al XX conoce la industrialización de la factura sinfónica. Esta época sufre la censura en la que cae la armonía (y no siempre la mediocre calidad material) de sus órganos; también en este caso está todo por hacer, incluso las monografías (M. Jurine, *L'orgue de saint-Jean-de-Montaud*, Saint-Etienne, 1981).

En esta época el órgano se extiende por los nuevos países cristianos (Estados Unidos, Canadá, América Latina, África del Sur, Australia...) independientes o colonizados. La mayor parte de los órganos se importan de Europa. Sin embargo, América del Norte tiene pronto sus propios fabricantes y su estética: O. Ochse, *The history of the Organ in the USA*, Londres, 1975; K. Lueders, *Essai sur la facture*

d'orgues américaine, *Tribune de l'orgue*, 1976-1977. Actualmente, Australia inventaría y protege sus instrumentos (revista *OHTA News*).

e) *Siglo xx*—La reacción contra el órgano sinfónico, sobre todo en su aspecto industrial, llamada *Orgelreform* y más tarde *Orgelbewegung*, surgió con A. Schweitzer y E. Rupp en Alsacia, a la sazón alemana, y sentó sus bases en el Congreso de Viena en 1909, con su *Regulativ*. Surgida en la polémica, dio lugar a numerosos escritos, especialmente en los informes de los congresos (*Freiburg*, 1926, ed. W. Gurlitt, y *Freiburg*, 1928, ed. Ch. Mahren-Holz) y los artículos de H. H. Jahn. Tenemos un sólido estudio de F. Brouwer, *Orgelbewegung und Orgelgegenbewegung*, Utrecht, 1981. Puede verse allí que la factura danesa ha sido la única en responder totalmente a las teorías. En Francia, por el contrario, el movimiento llevó a la creación de un órgano «para todo», llamado «neoclásico» (con equivalente en Alemania y en los países anglosajones, con el nombre de *Eclecticism*), con V. González como fabricante jefe de escuela. Este tipo se convirtió en monopolio en el período de entreguerras, un monopolio aceptado de buena gana e incluso celebrado por los mismos compositores.

La generación siguiente, más o menos a partir de 1960, más exigente en cuanto a la exactitud del retorno a las fuentes, se interrogó sobre el órgano neoclásico: D. Godel, *L'orgue néoclassique a-t-il toujours raison d'être?*, *Tribune de l'orgue*, 1972; J. L. Coignet, *Is the french Neoclassical Organ a failure?*, *Organ Yearbook*, 1973. Esta generación reclama entonces una rigurosa investigación de autenticidad en las restauraciones, lo mismo de pastiches y de creaciones estrictamente tipificadas que de síntesis de repertorio parcial (órganos neo-barrocos, o neo-alsacianos).

Ambas olas eran complementarias en los principios y no en su aplicación y se difundieron a diferentes velocidades según los países. Mientras que los daneses fueron hasta el fondo de las ideas desde el principio, algunos países apenas han sido afectados aún (Inglaterra), otros se han opuesto violentamente a ellas (Francia) y otros, en fin, han acogido a ambas (América del Norte: F. Noak, *Trends in American Organbuilding*, *ISO-Inf.*, 1976; Uwe Pape, *Der mechanische Orgelbau in Amerika seit 1935*, *Ars Organi*, 1977; A. Brouhard, *Evolution de la facture d'orgue au Canada, 1960-1975*, *Organ Yearbook*, 1978).

Finalmente hay que referirse a la aparición de un movimiento «progresista» con la casa Walcker en Alemania y con una escuela de organistas alrededor de J. Guillou, *L'orgue, souvenir et avenir*, París, 1980, que pretende crear un órgano del siglo xxi por métodos diferentes del retorno a las fuentes.

Para estos períodos tan recientes la musicología carece de suficiente perspectiva; por el momento ha de conformarse con reunir los elementos del dossier.

Conclusiones

La investigación sobre historia del órgano tiene pues un amplio abanico abierto, sobre todo en lo que se refiere a monografías de base sobre los instrumentos, los fabricantes y los compositores, así como en los capítulos en que la cosecha actual ha permitido síntesis ya valiosas. Más allá de la recopilación exhaustiva de los documentos ya publicados, la exactitud de cuya interpretación será preciso verificar

(cf. P. Hardouin, Qu'il est difficile d'être sûr, *op. cit.*), empezará la investigación personal. En lo que se refiere a las biografías podemos guiarnos por G. Bernard, *Guide des recherches sur l'histoire des familles*, Doc. Fr., 1980); para las obras, los archivos de los fabricantes, casi todos desaparecidos hasta el siglo XVIII inclusive, existen para períodos posteriores, a veces en depósitos (fondos de archivos de empresas). Los de la clientela, asociaciones religiosas por lo general, han ido a parar a los archivos públicos (en cuanto al Antiguo Régimen) con numerosas lagunas. Felizmente son ampliamente compensados por los archivos notariales, accesibles en la actualidad pero apenas explotados aún (especialmente en provincias). La dificultad de las investigaciones en la masa de los documentos judiciales hace que este tipo de fondos haya sido poco utilizado, a pesar de los numerosos procesos judiciales que han tenido lugar; para el siglo XIX, al margen de algunos depósitos oficiales (ministerio de Cultos...), los archivos se encuentran dispersos y a menudo mal conservados (obispos, parroquias), y peor aún después de la ley de separación y más recientemente por la crisis del clero. Para los fabricantes será preciso acudir a los fondos de quiebras y a los depósitos de patentes.

En la reconstitución cronológica de un instrumento, el peligro radica en la extrapolación: un lapso de tiempo incluso más breve que la media del cuarto de siglo entre dos revisiones puede haber sido precisamente el de determinados trabajos cuyas huellas no se han percibido, lo que puede llevarnos a graves errores al atribuir un estado posterior a los trabajos anteriores conocidos.

Será preciso confrontar, si subsiste alguna parte del instrumento estudiado, los datos documentales con los objetos o sus restos, y en tales casos se impone la mayor experiencia tecnológica o el recurso al hombre de arte.

Sólo gracias a estos trabajos de detalle, cada vez más numerosos, podrá la historia del órgano llegar a ser establecida o corregida correctamente.

Pierre HARDOUIN

VI. LA DANZA

Estudios de carácter general

Desde el origen de la humanidad, la danza se afirma como un espontáneo modo de expresión. Profana o sacra, interviene en todas las civilizaciones, sea cual sea su grado de evolución cultural, como lo constataba ya Charles Batteux (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, París, 1746). De entrada, engendra el ritmo o le obedece; aparece, pues, estrechamente vinculada a la música, de la que a menudo ofrece la trasposición o el contrapunto visual, según Alain (*Système des Beaux-Arts*, París, 1926). Como ella, constituye una actividad desvinculada de cualquier objetivo directamente utilitario, se desarrolla en el tiempo y escapa a la precisión y a los límites del verbo. Entre las cualidades estéticas suele privilegiar la gracia, cuyos caracteres desarrolla de diferentes maneras según las épocas y las escuelas (Raymond Bayer, *L'esthétique de la grâce: introduction à l'étude des équilibres de structures*, París, 1933; Paul Souriau, *L'esthétique du mouvement*, París, 1889). Le ofrece, pues, al hombre, un lenguaje corporal al mismo tiempo directo y elíptico.

particularmente apto para traducir los sentimientos, las emociones e incluso las aspiraciones confusas, sin, por ello dejar de ser descriptiva o a veces imitativa de la naturaleza (Havelock Ellis, *The Dance of life*, Boston, 1923).

Como la música, es un arte de interpretación, pero su instrumento es el cuerpo humano (Serge Lifar, *La danse*, París, 1965; Marie-Françoise Christout, *L'oeuvre et l'interprète*, *Revue d'Esthétique*, n.º 9, 1956). Además, posee sus leyes. Según los países, las épocas y los pueblos, se desarrolla de manera variable, suscita formas distintas, distintos estilos que evolucionan a su vez, tal como ha podido definirla Maurice Brillant (*Problèmes de la danse*, París, 1953). Aunque se asocie de buena gana a otras artes, como la poesía, la pintura o la arquitectura, permanece generalmente vinculada de manera variable pero permanente a la música, a la que sigue y cuyo desarrollo propicia en ocasiones (Lincoln Kirstein, *Movement and metaphor*, Nueva York, 1970; Paul Netti, *The Story of Dance Music*, Nueva York, 1947). Por su carácter universal y la variedad de sus géneros, la danza tiene que ver con la mayor parte de las categorías: religiosas o profanas, populares o refinadas, sociales o teatrales —de todos los continentes y de todos los tiempos.

Dados los estrechos vínculos que la unen a la música, no resultará sorprendente constatar las interferencias entre las disciplinas: el músico es eventualmente también danzante, y el danzante músico. La única diferencia entre las dos artes es que la danza, como la arquitectura, es un arte del espacio, y que es efímera, pues los sistemas de transcripción o de escritura del gesto aparecen tardíamente y no ofrecen la misma fidelidad que los de la escritura musical. En este sentido podemos acudir, por una parte, a Marie-Françoise Christout (artículo «Chorégraphie» en *Encyclopaedia Universalis*), y por otra a las obras especializadas que describen los diversos sistemas (R.-A. Feuillet, *La chorégraphie*, París, 1700; Arthur Saint-Léon, *La Sténochoregraphie*, París, 1852; F.-A. Zorn, *Grammatik der Tanzkunst*, Leipzig, 1887; V. Stepanov, *Alphabet des mouvements du corps humain*, París, 1892; M. Morris, *The Notation of movement*, Londres, 1928). En la actualidad predominan dos sistemas de notación coreográfica, elaborados ambos en el siglo xx: el de Rudolf y Joan Benesh (*An Introduction to Benesh Dance Notation*, Londres, 1956) y el de Rudolf von Laban (*Principles of dance and movement notation*, Londres, 1972; Albrecht Knust, *Dictionary of Kinetography Laban*, Plymouth, 1979; Ann Hutchinson, *Labanotation*, Nueva York, 1970). De todas formas, estos sistemas nunca son utilizados por los coreógrafos mismos, sino por los repetidores. A menudo resulta preferible, o se le acompaña, la grabación en película o en cinta magnética.

El conocimiento de la danza se funda pues, en primer lugar, en la tradición. Pero los tratados y las historias constituyen, en cierto número de casos, indispensables referencias que testimonian imperfectamente este arte esencialmente perecedero que sin cesar es puesto en cuestión a pesar de la permanencia de los grandes sistemas de danza aún vigentes en la actualidad, en los que es conveniente fijarse en la medida en que a veces están llamados a cumplir un cometido especial en la evolución de la música.

Al margen de las bibliografías más o menos completas que se encuentran en ciertas obras, hay que citar los estudios especializados de Paul Magriel, *A Bibliography of dancing*, Nueva York, 1936, y *Catalog of the Dance Collection of the New York Public Library*, Nueva York, 1981. Por otra parte también hay que acudir a las principales enciclopedias recientemente publicadas (*Enciclopedia dello spettacolo*,

Roma, 1954-1962; Jacques Baril, *Dictionnaire de la danse*, París, 1954; Anatole Chujoy y P. W. Manchester, *The Dance Encyclopedia*, Nueva York, 1968; Horst Koegler, *The Concise Oxford dictionary of Ballet*, Londres, 1977; *The Encyclopedia of Dance and Ballet*, Londres, 1977). Aún más completa será *The Dance Encyclopaedia*, en 4 vols., pendiente de aparición en Nueva York, dirigida por Selma-Jeanne Cohen y publicada por Charles Scribner.

Etnocoreología

Cualquiera que sea su forma, ritual, social o teatral, la danza reviste características diversas según las diferentes etnias, lo que a menudo puede estudiarse junto con la etnomusicología. *L'histoire de la danse* de Curt Sachs (París, 1938) ofrece el interés de yuxtaponer un cierto número de ejemplos muy bien elegidos que sugieren una clasificación original de los diversos tipos de danza conscientes o convulsivas, imitativas o no, en solo, en grupos, en parejas, por sexos, que van desde el paleolítico hasta el siglo xx.

Extremo Oriente

Para Corea es conveniente consultar Chong Pyong-Hi, *Danses masquées en Corée*, París, 1975, y Alan C. Heymann, *Dances of the threethousands League Land (Dance Perspective*, n.º 19, Nueva York, 1964).

En Japón se han dado danzas de corte como el *gagaku* y el *bugaku*, y la danza se incorpora a los espectáculos, tanto en el *nô* como en el *kabuki* (*Japanese performing arts: an annotated bibliography*, Honolulu, 1981; Mosakatsu Gunji, *Buyo, the classical dance*, Nueva York, 1970; A. Hyatt Mayor, *Impressions of Kabuki*, en *DP*, n.º 8, Nueva York, 1960). Aunque en formas menos variadas, la danza aparece igualmente en la antigua China (Marcel Granet, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, París, 1919; *Danses et légendes de la Chine*, París, 1926). Raynaldo G. Alejandro ha estudiado Sayaw Silangan, *The Dance in the Philippines (DP*, n.º 51, Nueva York, 1972). Indonesia ha producido danzas muy originales, estrechamente vinculadas a la música, en especial al *gamelang*, y al teatro (André Levinson, *Javanese dancing, the Spirit and the form*, en *Theatre Arts Magazine*, diciembre de 1930; Th. B. Van Lelyveld, *La danse dans le théâtre javanais*, París, 1931; Jeanne Cuisinier, *La danse sacrée en Indochine et en Indonésie*, París, 1951; Georges Grolier, *Danseuses cambodgiennes*, París, 1913).

En realidad, la danza indonesia se funda en la misma temática religiosa que la danza de India. A menudo reconstruye los mismos episodios sacados de las epopeyas *Ramayana* y *Mahabharata*, y ello hasta una época reciente, puesto que una de las últimas danzas elaboradas en Bali, el *ketchak*, evoca el rapto de Sita, esposa de Rama. Lo mismo sucede con respecto a Camboya, donde el ballet conoció un importante desarrollo (Charles Meyer, *Le ballet royal du Cambodge*, en *Musique et danse du Cambodge*, números 50-51, noviembre de 1969).

India supo elaborar antes que Occidente sistemas de danzas complejos y de carácter culto, surgidos previamente en una región determinada. Codificada por el

sabio Bharata en su tratado del *Natyashastra*, la danza se encuentra estrechamente vinculada tanto al drama religioso como a la música. La tradición se ha perpetuado sin dejar de evolucionar desde el siglo II a. de C. hasta el siglo XX, aunque con períodos de decadencia y de posterior renacimiento. Progresivamente se fue codificando un auténtico lenguaje simbólico de los gestos de las manos, o *mudras*, y del rostro, y se definieron los géneros *tandava*-viril y *lasyan*-femenino. El estilo *kathakali*, drama danzado del Kerala, es puramente masculino (Clifford R. Jones, *Kathakali*, San Francisco, 1970); y el estilo *bharata-natyam*, menos violento y sumamente complejo, elaborado en el Tamil-Nadu, es interpretado igualmente por bailarinas y por bailarines, y debe a su origen sacro un carácter cósmico. Lo mismo sucede con el *manipuri*, originario del nordeste de India, y con el *odissi*, que proviene del Orissa. Por el contrario, el *kathak* es una danza de corte, que se practicaba en tiempos en el Noroeste para diversión de los príncipes mongoles mediante la multiplicación de los efectos de virtuosismo y los juegos rítmicos (Kay Ambrose, *Classical dances and costumes of India*, Londres, 1950; Usha Chatterji, *La danse hindoue*, París, 1951; Mrinalini Scharabai, *The Eight Wankyas*, en *DP*, n.º 24, 1966; Kapila Vatsyayan, *Indian classical dance*, Calcuta, 1974). En estos estilos, el vínculo entre el bailarín, ritmista él mismo, especialmente por los cascabeles que lleva en los tobillos y de los que se sirve sutilmente, y los músicos, es sumamente estrecho. Paralelamente a estas danzas, que exigen un largo y paciente aprendizaje, hay otras danzas populares características de cada región (William Crooke, *Religion and folklore of Northern India*, Oxford, 1926).

Africa y cuenca mediterránea

El África negra manifiesta espontáneamente una particular predilección por la danza, que se asocia tanto a los ritos cotidianos como a las prácticas más esotéricas. Estas danzas, a veces acrobáticas, menos a menudo muy simples, exigen un sentido del ritmo muy desarrollado (A.-M. Opoku, *The Dance in traditional African Society*, en *Research Review*, 7, n.º 1, 1970; Esi Sylvia Kinney, *Urban West African music and dance*, *African urban notes*, n.º 4, 1970; Odette Blum, *dance in Ghana*, en *DP*, n.º 56, 1973).

En un plano muy general podemos acudir a William Ridgeway, *The Dramas and dramatic dances of non european races*, Londres, 1964. Israel ocupa un lugar especial en Oriente Medio. Aunque la danza no haya sido allí nunca un medio de expresión privilegiado, ha conocido en ocasiones formas próximas a las de las etnias vecinas (Alfred Sendrey, *Music in ancient Israel*, Londres, 1969; Judith Brin Ingbar, *Shorashim: the roots of Israel folk Dance*, en *DP*, n.º 58, 1974). Por influencia de Mawlana, nacido en Afganistán a comienzos del siglo XIII, la danza es considerada por la mística sufi como una forma de plegaria. Los derviches la practican en Konya (Michel Random, *Mawlana, Djalal-ud-Din, Rumi. Le soufisme et la danse*, Túnez, 1980; Marijan Molè, *Les danses sacrées*, París, 1963; Metin And, *Dances of Anatolian Turkey*, en *DP*, n.º 3, 1959). También podemos citar la danza del vientre, surgida en una tradición muy distinta, en Egipto (Morroe Berger, *The arab danse du ventre*, en *DP*, n.º 10, 1961).

En España se han desarrollado diversas formas de danza, una de ellas de origen

gitano que también se emparenta con la India, por su *zapateado*, un martilleo rítmico (Vicente Escudero, *Arte flamenco*, Madrid, 1959; Doris Niles, El Duende, en *DP*, n.º 27, 1966; Anna Ivanovna, *The Dance in Spain*, Nueva York, 1970; La Meri, *Spanish*; Mateo, Woods that dance, en *DP*, n.º 33, 1968, así como numerosas obras dedicadas a tal o cual bailarín, como Gilberte Cournand, *La Argentina*, París, 1956, o a determinados aspectos de la danza en España).

Hay diversos estudios dedicados a los aspectos originales que reviste el folclore en cada país de Europa, que a veces han dado lugar a formas musicales, como la *tarantella* en Nápoles, o las *czardas* en Hungría y la *mazurka* en Polonia (Anton-Giulio Bragaglia, *Danze popolare italiane*, Roma, 1950; Juan Sasportas, The Dance in Portugal, en *Dance Perspectives*, n.º 42, 1970, György Martin, *Hungarian folkdances*, Budapest, 1974), Lo mismo sucede en Francia, donde la danza popular tiene formas que a veces inspiran a la música, como la gavotte bretona, la bourré del Limousin o la farandole provenzal (Maurice Louis, *Le folklore et la danse*, París, 1963; del mismo autor, *Danses populaires et ballets d'opéra*, París, 1965; Erwan Galbrun, *La danse bretonne*, San Erwan, 1965; H. Aragon, *Les danses de la Provence et du Roussillon*, 1922; F. Delzangles, *Danses et chansons de danses d'Auvergne*, Aurillac, 1930).

A cada época corresponde en Europa, y en América desde el siglo XIX, un determinado número de danzas de sociedad que ejercen influencias tanto en la composición musical como en la danza teatral. No existe ninguna obra seria sobre este asunto, tan sólo algunos códigos o tratados de carácter práctico, y a veces referencias en obras generales (G. Desrat, *Dictionnaire de la danse*, París, 1895 [1980]; E. Giraudet, *Traité de la danse*, París, 1890; Philippe Gawlikowsky, *Guide complet de la danse*, París, 1858).

La Antigüedad griega

La Grecia antigua reservó un importante lugar a la danza, tanto en la educación como en los ritos religiosos y en los espectáculos trágicos o cómicos. Tan sólo la danza podía lograr la euritmia, o armonía del cuerpo y del alma. A partir, por un lado, de los textos literarios, y de otro del estudio de los monumentos y de la cerámica, se ha podido reconstituir algunas danzas, como la *emmelia*, la *cordax* o la *sikinnis*; y también anotar el uso de crótalos, de tímpano y también de suelas metálicas para marcar mejor el compás. Sin embargo, poco a poco, bajo la influencia romana, la chironomía y la mimética llevaron al triunfo de la pantomima (Maurice Emmanuel, *Essai sur l'orchestrique grecque*, París, 1895; Louis Séchan, *La danse grecque antique*, París, 1930; Lillian Blawler, Terpsichore. The Story of dance in ancient Greece, en *DP*, n.º 13, 1962; Germaine Prudhommeau, *La danse grecque antique*, París, 1965; T. B. L. Webster, *The greek chorus*, Londres, 1970).

Evolución de la danza en Occidente

Edad Media y Renacimiento

Conocemos la permanencia de la danza durante la Edad Media (Françoise Ferrand, *Esprit et fonction de la danse au XIII^e siècle*, en *La Recherche en danse*, n.º 1, 1982; J. Chailley, *La danse religieuse au Moyen Age*, en *Actes du Colloque Arts libéraux et philosophie au Moyen Age*, Montreal, 1967, París, Vrin, 1969). De todas formas, y a pesar del éxito que tuvieron las mojigangas (*mômeries*) y los entremeses danzados en la corte de Borgoña, este gusto no parece haber alcanzado en Francia la plena asunción de estos medios. Es en Italia donde se descubren las primicias de una organización teatral del movimiento (Domenico da Ferrara, *De Arte saltendi et choreas ducendi*, siglo xiv). Alumno del maestro de danza de la corte de Estes, Guglielmo Ebreo compone más de cincuenta *basse-danses* o *balli* y utiliza por vez primera el término *balletto* para designar una creación original de ritmos y pasos. Compone, con Dominico Piacentino, un *Trattato della danza* (Guglielmo Ebreo Pesaro, *Trattato dell'arte del ballo*, Bolonia, 1968). A partir de este momento no deja de ampliarse el vocabulario de los pasos.

Seducidos por el clima de fasto y refinamiento que reina en este campo en Italia, Francisco I y más tarde Enrique II y Catalina de Médicis llamaron a Francia maestros italianos como Pompeo Diobono y Virgilio Bracesco (*Les fêtes de la Renaissance*, París, 1956; A.-M. Nâgler, *Theatre festivals of the Medici, 1535-1637*, New Haven, 1964; Roy Strong, *Splendour at Court*, Londres, 1973). En 1573 Brantôme aprecia la calidad del ballet danzado en la Corte de Francia ante los embajadores polacos. En 1571 Antoine de Baïff funda la Academia de Música y de Poesía y busca la traducción plástica de los ritmos de la métrica griega. Desde ese momento no se llevan a cabo ballets que no sean con dirección suya y la del músico Mauduit. El triunfo de esta nueva danza figurada, acompañada de una música apropiada, de decorados y figurines, se afirma en 1581 con el célebre *Ballet comique de la reine* (*Le Ballet Comique* by Balthasar de Beaujoyeulx, Introduction Margaret McGowan, Binghampton, 1982). Este suntuoso espectáculo es muy distinto de las simples mascaradas más o menos improvisadas de la misma época y de los bailes que les siguen (Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, Langres, 1588). Entre 1589 y 1610 se registran en Francia más de ochocientos ballets ajustados a partir de temas de Pierre Guédron, Jacques Mauduit, Antoine Boesset, Michel Henri, Eustache du Caurroy, secundados en la parte puramente instrumental por los violines del rey.

Mientras que en Gran Bretaña cristaliza el *mask*, que da prioridad al elemento literario, con influencia de Ben Jonson, y al elemento decorativo, con la de Inigo Jones (M.-T. Jones-Davis, Inigo Jones, *Ben Jonson et le Masque*, París, 1967; Paul Rehyer, *Les masques anglais*, París, 1909; Stephen Orgel y Roy Strong, *Inigo Jones. The Theatre of the Stuart Court*, Londres, 1973), en Italia la ópera eclipsa poco a poco a la danza, a pesar de la publicación de importantes tratados (Fabrizio Caroso, *Il Ballarino*, Venecia, 1581; id., *Raccolta di varii balli*, Roma, 1630; Cesare Negri, *Nouwe inventioni di balli*, Milán, 1604; Ferdinando Reyna, *Des Origines du ballet*, París, 1955).

Protegido en Francia por los Valois y más tarde por los Borbones, el arte del ballet tiende a convertirse en un género nacional y precisa su estética poco a poco,

y elabora una técnica que, durante el siglo xvii, se afina y codifica progresivamente. De entrada, la diferencia entre el *ballet de cour*, espectáculo al que asisten a menudo también numerosos curiosos, y el *bal*, aparece netamente marcado, aunque la técnica fundamental sea al principio la misma durante casi dos siglos. Pero los bailarines profesionales desarrollan el virtuosismo. Con Luis XIII el *ballet de cour* es unas veces melodramático y otras mascarada, con entradas que renuncian a una acción continuada. Reina entonces una gran cohesión entre la música y la danza, en una época en que el músico era en general el coreógrafo, como era el caso de Bocan, violinista ilustre y *maître à danser* de cuatro reinas. El rey Luis XIII compuso él mismo la música del ballet de *La Merlaison* (1636) que, aunque permaneció inédito, ha sido transcrito por Roger Cotte y grabado en 1965 por Jacques Chailley en un disco Pathé 33 DTX 329. Los recitados y las arias son a menudo obra de Antoine Boësset, que influirá en Lully y Luigi Rossi (Henry Prunières, *Le ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, París, 1914; Margaret McGowan, *L'art du ballet de cour en France, 1581-1643*, París, 1963; Manfred F. Bukofzer, *La musique baroque, 1600-1750*, París, 1982). En lo que refiere a las fuentes musicales podemos acudir a las obras de Gabriel Bataille, Antoine Boësset, Pierre Guédron, Michel Henry, Etienne Moulinié, publicadas en París, Ballard, así como a las recopilaciones de Philidor de la Biblioteca nacional. En el plano teórico, *L'harmonie universelle* de Marin Mersenne, París, 1636, abre interesantes perspectivas que conviene explicitar en el plano técnico con *L'apologie de la danse* de François de Lauze, París, 1623, y *La manière de composer et faire réussir les ballets* de Saint-Hubert, París, 1641 (Introducción de M.-F. Christout, en *DP*, n.º 20, 1964; Paul Lacroix, *Ballets et mascarades de cour [1581-1651]*, Ginebra, 1868).

Ante la ópera italiana, que Mazarino intenta aclimatar en Francia hacia 1647, el *ballet de cour* goza de una verdadera predilección nacional, fomentado por las habilidades como bailarín del joven Luis XIV; se produce entonces, durante veinte años, un auge excepcional del género, con la ayuda especial de un poeta como Benserade (Charles Silin, *Benserade and his ballets de cour*, Baltimore, 1940), Louis de Mollier (Lionel La Laurencie, *Les créateurs de l'opéra français*, París, 1921), los decoradores Torelli, Gissey y especialmente Lully, yerno de Michel Lambert (Catherine Massip, *La vie des musiciens à Paris au temps de Mazarin*, París, 1976). Durante este período se esboza una evolución (M.-F. Christout, *Le ballet de cour de Louis XIV*, París, 1967) y aparece un nuevo género, la *comédie-ballet*, que le llevará a Lully a componer también *tragédies-ballets* (Maurice Pellisson, *Les comédies-ballets de Molière*, París, 1914). Mientras que los teóricos analizan el ballet (Michel de Pure, *Idées sur les spectacles anciens et nouveaux*, París, 1688; P. Claude Ménestrier, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, París, 1681; *Des ballets anciens et modernes*, París, 1682), Luis XIV funda en 1661 la real Academia de Danza, cuyos maestros tienen que codificar la danza llamada en adelante clásica o académica. Hijo y nieto de violín del rey, Pierre Beauchamp, músico y bailarín, define las cuatro posiciones fundamentales. Se establecen reglas que permanecerán vigentes hasta el siglo xx, pero la autonomía creciente de los maestros de danza suscita polémicas (Guillaume Dumanoir, *Le mariage de la musique avec la danse*, París, 1664).

El ballet teatral en los siglos xvii y xviii

Con el advenimiento de la real Academia, el ballet dejó la corte por el teatro y, con pocas excepciones, se hizo profesional. Ilustrada por J.-S. Bach, la suite de danzas francesa se convirtió en género musical, igual que la sinfonía de danzas. Los bailarines y maestros *à danser* franceses conservaron su predominio en Europa. Fue en París donde se consagró el talento de un Vestris. De Campra a Rameau, la ópera-ballet reservó un importante lugar a la danza masculina y femenina de Dupré, Camargo o Marie Sallé. Las coreografías de Pécourt y de sus sucesores se difundieron por toda Europa. Poco a poco, las influencias folclóricas y populares llegaron a la danza teatral (Jean-Michel Guilcher, *La contredanse et les renouvellements de la danse française*, París, 1969; John Weaver, *An Essay towards an history of dancing*, Londres, 1712). Los tratados de la época son muy reveladores (Pierre Rameau, *Le maître à danser*, París, 1725; Gregorio Lambrazi, *Nuova e curiosa scuola dei balli teatrali*, Nuremberg, 1716, donde se ponen de manifiesto los vínculos con la *commedia dell'arte*; P. Siris, *The Art of dancing*, Londres, 1706; G. Dufort, *Trattato del ballo nobile*, Nápoles, 1728). Bonnet realizó una *Histoire générale de la danse sacrée et profane*, París, 1724, y Louis de Cahuzac (*La danse ancienne et moderne*, París, 1754) anunció la reforma del ballet de acción que, tras Marie Sallé (Emile Dacier, *Une danseuse de l'Opéra*, París, 1809), definió brillantemente Jean-Georges Noverre (*Lettres sur la danse*, Stuttgart, 1760; París, 1807; Deryck Lynham, *The Chevalier Noverre, father of modern ballet*, Londres, 1972; Manfred Kruger, *J.-G. Noverre und das «ballet d'action»*, Emsdetten, 1963). Más que las monografías (G. Capon, *Les Vestris*, París, 1908), el *Dictionnaire de danse* de Compan (París, 1787) resulta muy informativo sobre la técnica de la época. El estudio de Ivor Guest sobre *La Fille mal gardée*, Londres, 1960, analiza el ballet de acción más antiguo, que permaneció en el repertorio durante dos siglos.

Un determinado número de obras ofrece un inventario más o menos detallado y profundo de los principales ballets (Cyril W. Beaumont, *Complete book of ballets*, Londres, 1951; Louis Oster, *Les ballets du répertoire courant*, París, 1955; Walter Terry, *Ballet guide backgrounds, listings and description of more than five hundred of the world's major ballets*, Nueva York, 1976; Mario Pasi, *Le ballet répertoire*, París, 1981).

Siglos xix y xx. El ballet, desde el Romanticismo a nuestros días

A principios del siglo xix tiene lugar una evolución técnica directamente relacionada con las aspiraciones prerrománticas, con una tendencia a desarrollar la elevación y el invento de la punta, que hace destacar la danza femenina, representada especialmente por Marie Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi (Charles Blasis, *Manuel complet de la danse*, París, 1830; August Bournonville, *My theatre life*, Londres). Gracias a los bailarines y coreógrafos formados en la Ópera de París, la tradición francesa representada por Pierre Gardel, Vestris, Charles Didelot y Jules Perrot se difunde por Europa. Aunque algunos coreógrafos como Arthur Saint-Léon poseen conocimientos musicales, el divorcio se hace cada vez más profundo entre la danza y la música de calidad. Con excepción de compositores como Léo Delibes,

autor de *Coppélia* (1870), los directores y maestros de ballet suelen solicitar a músicos menores unas partituras esencialmente destinadas a servir al virtuosismo de las bailarinas y los efectos de la puesta en escena (Ivor Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, Londres, 1966; *The romantic ballet in England*, Londres, 1954; *The Ballet of the Second-Empire*, Londres, 1953; *Fanny Elssler*, Middleton, 1970).

Mientras que en Europa occidental decae el ballet postromántico, conoce un auge excepcional en Rusia gracias al equilibrio entre danzas masculina y femenina, a la calidad de los maestros de ballet que se suceden allí desde Didelot a Petipa, y también a la colaboración de este último con Chaikovski (Natalia Roslaveva, *The Era of Russian ballet*, Nueva York, 1966; Marius Petipa, *Russian ballet master*, Londres, 1958; Vera Krassovskaya, Marius Petipa and *The Sleeping Beauty*, en *DP*, n.º 49, 1972; Cyril Beaumont, *The ballet called Swan Lake*, Londres, 1952; Mary Clarke, Clement Crisp, *Making a ballet*, Londres, 1974; Alexandre Benois, *Reminiscences of the Russian ballet*, Londres, 1947; Serge Lifar, *Histoire du ballet russe*, París, 1950).

A principios del siglo xx, Serge de Diaghilev tuvo la idea, ayudado por otros artistas, como los decoradores Benois y Bakst, músicos como Stravinski y coreógrafos como Michel Fokin (*Memoirs of a ballet master*, Boston, 1961; Cyril Beaumont, *Michel Fokine and his ballets*, Londres, 1935), de fundar una compañía de ballet. Con el nombre de Ballets rusos de Serge de Diaghilev, éste desempeñó, tras sus brillantes debuts en París en 1909, un cometido esencial tanto en la historia de la danza, gracias a sus coreografías y a sus intérpretes, como en la historia del arte y de la música, ya que encargó obras a Stravinski, Ravel, Debussy y, más tarde, al «Grupo de los Seis», a Prokofiev o a Falla (Serge Grigoriev, *The Diaghilew ballet 1909-1929*, Londres, 1953; Richard Buckle, *Diaghilew*, París, 1980; Bronislava Nijinska, *Early memoirs*, Nueva York, 1981; Vera Krassovskaya, *Nijinsky*, Nueva York, 1979; Valerian Svetloff, *Le ballet contemporain*, París, 1912). Tras la dispersión de la compañía, sus miembros, bailarines o coreógrafos como Leonid Massin (*My life in ballet*, Londres, 1960), George Balanchin (B. Taper, *Balanchine*, Nueva York, 1963), Serge Lifar (*Ma vie*, París, 1965) animaron a su vez en Europa, y más tarde en Estados Unidos, compañías que difundieron el gusto por el ballet académico, que ya habían prestigiado artistas como Anna Paulova (André Levinson, *La danse au théâtre*, París, 1924; *La danse d'aujourd'hui*, París, 1929; *Les visages de la danse*, París, 1933). En la Opera de París Serge Lifar introdujo un espíritu nuevo y formó numerosos artistas. Defendió el papel del coreógrafo en relación al músico (*Manifeste du chorégraphe*, París, 1935; *Traité de danse académique*, 1949; *Traité de chorégraphie*, 1952) sin por ello dejar servirse de compositores de calidad, como André Jolivet, Georges Auric, Francis Poulenc, Delannoy, Prokofiev. Gracias a él y a los bailarines que formó, el ballet francés conoció en el siglo xx una renovación de la que son testimonio las compañías fundadas por Roland Petit, Janine Charrat, Maurice Béjart... El primero tuvo la idea de utilizar la música concreta y, mediante partituras de Mahler, Beethoven, Stravinski, Ravel, Debussy o Boulez, practicó con agrado el collage musical (Boris Kochno, *Le ballet*, París, 1954; M. F. Christout, *Maurice Béjart*, París, 1972; Ivof Guest, *L'Opéra de Paris*, París, 1976).

Tras la Segunda Guerra Mundial el ballet académico experimentó en el mundo un auge excepcional no sólo en los países de antigua tradición, como Rusia (Yuri Slonimski, *The Bolshoi ballet*, Moscú, 1960), sino en Alemania (Horst Koegler, *Friedrichs Ballet Lexicon*, Velber, 1972), en Inglaterra (Mary Clarke, *The Saddler's Wells*

ballet, Londres, 1955; John Percival, *Modern Ballet*, Nueva York, 1970), en Estados Unidos, donde George Balanchin, a la cabeza del New York City Ballet, ha subrayado los estrechos vínculos que unen la danza y la música, lo mismo se trate de Stravinski que de Bach, Ravel o Chaikovski (Lincoln Kirstein, *Thirty year, The New York City Ballet*, Nueva York, 1978; Nancy Reynolds, *Repertory in review*, Nueva York, 1977), e incluso en Japón.

La danza moderna

Para algunos, el ballet académico padece de esclerosis a finales del siglo XIX. Venidas de América, Loïe Fuller y sobre todo Isadora Duncan se esfuerzan por llegar a una nueva vía, más libre, directamente inspirada por la música (Jacques Baril, *La danse moderne d'Isadora Duncan à Tulya Tharp*, París, 1977; Isadora Duncan, *Ma vie*, 1928; Walter Terry, *The Legacy of Isadora Duncan and Ruth St Denis*, en *DP*, n.º 5, 1960; John Martin, *The Modern Dance*, Nueva York, 1933). Por lo demás, también se elaboran otras sistemas, por una parte en Alemania (Mary Wigman, *Deutsche Tanzkunst*, Dresde, 1935; Rudolf von Laban, *Ein Leben für dem Tanz*, Dresde, 1935; A. Coton, *The New ballet*, Londres, 1946), y por otra en Estados Unidos, en especial gracias a Martha Graham (*The Notebooks of Martha Graham*, Nueva York, 1973; Don McDonagh, *Martha Graham*, Nueva York, 1973), a Doris Humphrey (Selma-Jeanne Cohen, *Doris Humphrey: An artist first*, Middleton, 1972). Don McDonagh, *The complete guide to modern dance*, Nueva York, 1976). Merce Cunningham colabora con el compositor John Cage (J. Klosty, *Merce Cunningham*, Nueva York, 1975), mientras que Alwin Nikolais elabora él mismo la música, la escenografía y la coreografía (Marcia Siegel, Nik, en *DP*, n.º 48, 1971). En los últimos años los intercambios internacionales han supuesto la formación de numerosas compañías más o menos efímeras y el desarrollo de numerosas formas de danza teatral (Sally Baner, *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*, Boston, 1980; Lise Brunel, *Nouvelle danse française*, París, 1980).

En esta última mitad del siglo XX la danza se ha renovado. Sin dejar de respetar la originalidad de cada uno de los grandes sistemas y de los diversos folclores, difundidos ampliamente por numerosas compañías procedentes de diversos continentes, las coreografías tienden muy a menudo a utilizar pasos o encadenamientos tomados de diversas disciplinas, como Béjart, Moiseiev, Petit, Robbins, Ailey, Neumeier. Simultáneamente, los bailarines suelen iniciarse en diversas técnicas. El ballet echa mano de todas las formas musicales antiguas o contemporáneas, populares o refinadas, desde Vivaldi a Pierr Henry y la música electro-acústica, jazz u oriental. Los vínculos son más estrechos con la música, pero eventualmente pueden romperse, y el ballet existe entonces sin ella. El cuerpo humano, trabajado de diversas maneras, posee en efecto su propia armonía y engendra su propio ritmo. Sin embargo, descubre su verdadera plenitud en la correspondencia sutil entre coreografía y música¹.

Marie-Françoise CHRISTOUT

¹ Las obras citadas pueden consultarse en París en la Biblioteca nacional: a) Biblioteca de la Ópera, 1,

VII. LAS TÉCNICAS INFORMÁTICAS

Generalidades

Si la musicología pretende evitar un retraso considerable con respecto a otras ciencias humanas, tiene que acudir a técnicas modernas. Después de haber utilizado provechosamente el microfilm, el magnetófono, el sonógrafo, no puede ignorar el poderoso instrumento de investigación que es el ordenador. Cualquier musicólogo se encontrará más o menos pronto enfrentado a las técnicas informáticas.

¿Qué es la informática? Según la definición tradicional, *es el tratamiento automático de la información*. Desde hace unos cuarenta años, las ciencias exactas la utilizan. Sin embargo, y al contrario de lo que podría hacer creer una reflexión superficial, las ciencias humanas pueden obtener un beneficio aún más importante. La primera razón proviene de lo que Jean Glénisson, director del Instituto de Investigación y de Historia del CNRS, llamaba recientemente «la llegada de las masas al poder» —y al decir masas se refiere a las masas de documentos... (véase *L'histoire, le chiffre et la machine*, en *La Recherche*, enero de 1976, n.º 63, pp. 86-88).

La segunda razón, que proviene de la primacía de las ciencias exactas sobre toda la moderna investigación, afecta a la concepción misma de los trabajos, que exige una repetitividad absoluta de los tratamientos, sea cual sea el número y la naturaleza de las informaciones recopiladas, un análisis que implica en numerosas ocasiones el cálculo numérico, resultados apoyados en curvas, histogramas, etc. La informática resulta muy adecuada para permitir al musicólogo que realice esta parte inicial de su tarea.

Se ha disertado mucho para saber si la informática es «un arte, una ciencia o una técnica». En realidad, tiene que ver con las tres según el nivel investigado. En el campo de la musicología, donde la mayor parte de los investigadores no se encuentran más que en el estadio experimental en cuanto a proyectos y realización, el aspecto elemental, el de la técnica, tiene primacía. Por lo tanto, tendremos que insistir en las consideraciones de base, tan indispensables al estudiante que desee iniciarse en la práctica de la automatización que al musicólogo que desee comprender las posibilidades que se le ofrecen y los trabajos en curso de realización.

En lo que se refiere a las referencias bibliográficas, nos encontramos ante un doble problema. Hay pocas obras de base que sean accesibles a los no iniciados. Por otra parte, en el plano de la metodología del usuario, no existe manual alguno y los artículos musicológicos se refieren normalmente al estado general de la situación y a los resultados, pero no analizan ni el empleo ni los medios, ni las etapas sucesivas de la investigación. En consecuencia, será indispensable que nos fijemos en estos puntos esenciales.

Para quienes deseen conocer los trabajos realizados o en curso de realización, les señalaremos dos bibliografías que llegan hasta 1980. Con Marc Battier, *Musique*

place Charles-Garnier, 75009 París; b) Departamento de las Artes del Espectáculo, 1, rue de Sully, 74004 París, así como en las principales bibliotecas municipales de provincias.

Por otra parte es posible hacerse con obras publicadas o reeditadas en el siglo xx en la librerías especializadas en materia de danza o de artes del espectáculo.

et informatique, une bibliographie indexée (Ivry, Elmeratto, 1978), y Deta S. Davis, *Computer applications in music, a bibliography* (ICMC, Flushing, NY, Queens College of Cuny, 1980). El *RILM* puede ser también objeto de consulta. Una información más reciente aparece en revistas: *Computers and the Humanities* (Amsterdam, North-Holland publishing Company), *Fontes artis musicae* (Kassel, Bärenreiter), *Computer music journal* (Cambridge, Mass., MIT Press), *The journal of music theory* (Yale, Yale school of music). Estas revistas publican regularmente artículos sobre el estado de los trabajos musicológicos. También podemos acudir a las publicaciones del equipo ERATTO, *Informatique musicale...*, 1973 (París, CNRS/CDHS, 1974), *Informatique musicale...*, 1977 (París, CNRS/CDHS, 1978), y *Actes du II^e Symposium Informatique et Musique* (Ivry, Elmeratto, 1983).

Como cualquier técnica, la informática supone la conjunción de un material y de una habilidad.

El material

Para un primer contacto, la obra de René Moreau, *Ainsi naquit l'informatique* (París, Dunod, 1981), aportará excelentes precisiones históricas. Puede completarse con P. Poulain, *Eléments fondamentaux de l'informatique* (París, Dunod, nueva ed., 1984). También será conveniente acudir a las revistas especializadas. En Francia destaca *OI Informatique*.

Antes de abordar las particularidades que debe conocer el musicólogo, recordemos que un material informático corriente comprende:

- Una unidad de tratamiento (o unidad central); es la que comúnmente se llama «ordenador».
- Materiales llamados «periféricos».
- Unidades de entrada de los datos.
- Unidades de salida de los resultados.

1. *La unidad central* es un aparato electrónico de una «memoria» de muy rápido acceso, de bloques de mandato y de cálculo. El constructor asocia a la unidad central una primera serie de programas (es decir, un conjunto de instrucciones) que le permiten efectuar las operaciones básicas: leer caracteres alfabéticos o numéricos en determinadas condiciones, registrarlos, compararlos para saber si están identificados o no, efectuar operaciones corrientes de cálculo, realizar distintas tareas en función de los criterios que se le han impuesto, ordenar la edición de resultados.

Hasta fecha reciente, las unidades centrales constituían materiales importantes, cuya adquisición se cifraba en millones. Desde finales de los 70 más o menos existe una nueva concepción, la de los *microordenadores*. Su coste se ajusta al de los materiales de oficina: un buen conjunto de procesamiento (unidad central y periféricas de base) puede adquirirse por medio millón de pesetas. Hay diversas marcas: APPLE II (pronúciase *two*), el más completo, Goupil, TRS, etc., al alcance de usuarios individuales. En *OI Informatique* aparece regularmente información documental sobre los microordenadores.

Un microordenador funciona de manera autónoma (*en local*) o conectado a un ordenador más potente. Una simple línea telefónica y un pequeño material (*modem*) son suficientes. Tenemos entonces lo que se denomina *terminal*. Las posibilidades de trabajo son infinitamente superiores: en contrapartida, el precio de funcionamiento, poco importante en el primer caso, se hace más oneroso: coste de conexión telefónica, de matriculación y del tiempo de tratamiento por el ordenador central. El empleo en local de un microordenador es conveniente para los trabajos de pequeña y mediana dimensión. Se impone acudir a un material más poderoso cuando el volumen de información a tratar sobrepasa un límite determinado, por ejemplo, el millar de unidades para una clasificación compleja.

2. *Las unidades de entrada*, numerosas y diversas, deben ser elegidas en función de la masa y la naturaleza de la información (*los datos*) a tratar.

Las fichas perforadas (más tarde las *cintas*) han caído en desuso, ya hoy día se utilizan procedimientos de grabación magnética.

El *disco magnético* es lo más utilizado hoy día en función de su capacidad en registro y de la rapidez de acceso a los datos que contiene —lo que disminuye el coste de tratamiento—. Los grandes centros emplean discos de amplio diámetro (*los dispacks*); el usuario del microordenador utiliza discos flexibles, *los disquettes* (de aproximadamente 135 mm de diámetro). Su codificación se realiza mediante un teclado: el texto a tratar es mecanografiado y puede verse mientras tanto en una *pantalla de visualización* a fin de permitir su control y la corrección de errores. La trilogía *teclado, pantalla, disquette*, es hoy día el símbolo de la informática accesible a los no profesionales. Las ventajas de este soporte de entrada son numerosas: coste accesible (en Francia, un disquette costaba en 1984 unos 30 francos, alrededor de 600 pesetas, y en uno de ellos se pueden grabar de 100.000 a 470.000 caracteres, según el material utilizado), facilidad de transporte, de almacenamiento, etc. Entre los inconvenientes, el más inmediato es la relación directa entre la grabación de los datos y el tipo de material en el que han entrado: un disquette codificado en APPLE II no puede ser empleado en TRS, y viceversa. Por otra parte, como todo soporte magnético, un disco no es legible directamente. También hay un peligro de desmagnetización por una falsa maniobra o por avería del sistema. Con este tipo de soporte lo prudente es conservar una copia de las grabaciones —o al menos un testimonio escrito— si no queremos enfrentarnos a la pérdida de tiempo que supone rehacer un trabajo...

Entre los materiales de entrada destinados a rendir grandes servicios, aunque mucho menos extendidos, figura el *lector óptico*, que puede grabar directamente textos alfabéticos o numéricos (aún no se ha planteado la música). Desde hace poco, un modelo (*Kurzweil Computer Product*) permite descifrar los diversos tipos de caracteres. Textos mecanografiados pueden ser entonces leídos, sin preparación anterior, para su tratamiento. El empleo de este material, sin embargo, no está aún generalizado.

De delicado manejo, la *tablilla gráfica* acepta el trazado de cualquier figura para su entrada en la máquina. Puede ser empleada para textos musicales no normalizados, en especial las melodías étnicas, algunos de cuyos intervalos no pueden ser considerados por los lenguajes de entrada tradicionales. Tran Van Khê y Emile Leipp se encuentran entre los primeros en haber realizado la experiencia (Emile

Leipp, Une méthode d'étude des échelles musicales ethniques, en *Informatique musicale...* 1973, pp. 144-164). Podemos esperar que muy pronto habrá lectores de discos musicales de grabación digital que permitan tomar las obras a partir de su ejecución. De todas formas no podemos prever que no vayan a plantearse problemas acústicos, como sucede a partir de grabaciones en cinta magnética (v. las investigaciones realizadas por L. J. Plenckers y L. Landy: Leigh Landy, Arabic taqsim improvisation, a methodological study using computer, en *Actes du II^e Symposium Informatique et Musique*, pp. 21-30).

3. Las unidades de salida son muy distintas entre sí.

Todavía en uso en nuestros días, la *impresora* ha sido durante mucho tiempo el único órgano posible. Con ayuda de una cadena de caracteres, imprime textos alfabéticos o numéricos en papel continuo, el *listing*. Existen caracteres musicales, pero no se ha implantado su uso por la complejidad de programación que suponen. Las impresoras modernas, muy diversificadas, van desde el costoso modelo de *láser*, que permite un trazado de gran calidad para todas las figuras, hasta los tipos económicos (especialmente de *agujas*) que se usan en los microordenadores. Estas últimas rinden un inapreciable servicio en nuestra disciplina, ya que pueden editar los diferentes tipos de notación musical: neumas, tablaturas, notación proporcional...

Para las salidas de textos de tipo literario, la unidad más difundida aparece como una simple *máquina de escribir*. Esta funciona *off-line*, es decir, a partir de una cinta o de un disco en el que están grabados los resultados del tratamiento. Puede conectarse también a la unidad central, con lo que funciona *on line*. También en este caso basta con una simple línea telefónica. Así, es posible recibir en una biblioteca, o en una oficina, las referencias bibliográficas relativas a un trabajo de musicología, mientras los fondos documentales (la *Base de Datos del RILM*) se conserva en California...

Desde la llegada de los microordenadores se ha generalizado otro material de salida económico: la *pantalla de visualización asociada o no a una fotocopidora*. Si se trata de un texto literario, la programación necesaria para la visualización de caracteres está prevista por la firma fabricante misma. Para la música, es necesaria una pantalla llamada «gráfica», y la programación de los símbolos debe ser realizada por el usuario, el cual puede, además, programar la posibilidad de corregir el texto musical que aparece en la pantalla antes de su salida en papel. Este material tiene un considerable interés. La única reserva es que la calidad de la fotocopia no es suficiente (en lo que se refiere a definición) para una reproducción offset. Por el contrario, el procedimiento sirve para una verificación antes de emplear un material más sofisticado.

Una edición musical de calidad se realiza con *impresora de láser* o con *trazador gráfico*. Su órgano esencial es un estilete que se desplaza sobre el *listing* y produce salidas capaces de rivalizar con el grabado manual. Muchos centros que se dedican a la edición musical lo usan, pero se trata de un material de profesional: cada movimiento del estilete, cada segmento a trazar tiene que estar programado. Si tenemos en cuenta que una clave de *sol* elemental necesita más de veinte segmentos, ¡imaginemos el trabajo de programación previo al trazado de una partitura entera! Sin embargo, la velocidad de trazado es sorprendente: unos diez minutos

son suficientes para una página de música simple. El precio de coste es competitivo en relación con el del grabado y el trabajo de corrección se simplifica enormemente. Una firma danesa, *Scan-note* (instalada ahora en Japón) ha llegado a su comercialización, y edita partituras trazadas automáticamente. Otro tipo de unidad de salida que puede interesar al musicólogo, el *sintetizador de sonidos*, ha sido integrada en los microordenadores por algunas marcas fabricantes. La altura de los sonidos que se emiten es fiable, pero el timbre no puede rivalizar con voces o instrumentos, y no es posible la ejecución de obras complejas. En cualquier caso, puede ser un buen instrumento de verificación, por ejemplo para una transcripción.

El uso de los medios informáticos

Gracias a su capacidad de memoria y sus posibilidades de tratamiento, el ordenador puede reemplazar al musicólogo en todas las tareas *lógicas, repetitivas o de cálculo*, con garantías de exhaustividad y de fiabilidad incomparables. Yendo aún más lejos, las investigaciones llamadas de «inteligencia artificial» empiezan a dar pruebas de que pronto se llegarán a obtener razonamientos complejos. En este sentido, se han emprendido numerosos trabajos. Además de las publicaciones ya mencionadas, podemos acudir a las obras siguientes: Harald Heckmann, ed., *Elektronische Datenverarbeitung in der Musikwissenschaft* (Regensburg, Bosse, 1967); Barry S. Brook, ed., *Musicology and the computer* (Nueva York, The City Univ. of New York Press, 1965); Gérard Lefkoff, ed., *Computer applications in music* (Morgantown, West Virginia Univ. Library, 1967); Harry B. Lincoln, ed., *The computer and music* (Ithaca, Cornell Univ. Press, 1970); Henri Ducasse, ed., *Musicologie et Informatique*, col. «Informatique et Sciences humaines» (París, UER MLFI, 1974, n.º 19).

La habilidad

Todo trabajo informático supone la toma de conciencia de determinadas consideraciones previas. En primer lugar, no hay que perder de vista que se trata de trabajos costosos cuya rentabilidad debe ser máxima. Por ello, hay que evitar plantearse investigaciones ya existentes y evitar empresas demasiado ambiciosas. Es mejor un trabajo modesto con resultados que un proyecto gigantesco que nunca llega a su término... El ordenador se encuentra, desde luego, muy lejos de suprimir el trabajo humano; ya que presupone:

1. Un estudio minucioso del problema planteado.
2. La elección de los datos a tener en cuenta y su grabación.
3. La realización de los programas de tratamiento.

Las dos primeras etapas sólo pueden ser llevadas a cabo por el mismo musicólogo. La tercera puede (o debe) dejarse en manos de un especialista.

Estudio del problema

Un tratamiento informático no es más que la fase última de un proceso que en primer lugar debe comprender:

- Una profunda reflexión sobre la naturaleza y la finalidad del trabajo a realizar.
- Un análisis musicológico exhaustivo del problema planteado y la determinación de los razonamientos que han de ponerse en funcionamiento para su solución.
- La presentación de estos razonamientos según las normas propias de la informática, es decir:
 - Su descomposición en cuestiones elementales susceptibles de recibir una de estas dos respuestas: *sí* o *no*.
 - Su encadenamiento lógico para llegar a la solución del problema planteado (lo que se denomina *algoritmo*).

Se impone una observación: mientras que en ciencias humanas la investigación se realiza por afinamiento progresivo, la informática exige inmediatamente *un análisis exhaustivo* —o, al menos, lo más exhaustivo posible—. Es difícil hacer volver un programa sobre sí mismo, ya que debe ser establecido con vistas a una realización casi definitiva desde el principio. Ahí está la dificultad, ya que una documentación musicológica, por definición, no está concluida nunca...

Elección de los datos y su grabación

En musicología los datos a tratar son esencialmente de dos tipos: literario y musical.

Los datos de tipo literario constituyen una parte importante de los materiales de investigación. Son sobre todo los siguientes:

- Los fondos documentados (ficheros bibliográficos, repertorios de títulos).
- Los escritos (manuscritos e impresos).
- El soporte literario de las obras vocales.

Su tratamiento supone las mismas ventajas y dificultades que en literatura o en lingüística. En el plano de las ventajas se encuentra la posibilidad de grabar directamente los textos por simple mecanografía. En cualquier caso es indispensable observar reglas muy estrictas. Los datos deben estar *definidos específicamente* (título, nombre de autor, forma musical, etc.) y *presentados de acuerdo con normas determinadas*. Para un fichero de obras vocales, la entrada puede respetar el orden siguiente: 1) Referencias bibliográficas de la colección; 2) Referencias de la página o del folio; 3) Nombre del autor; 4) Título de la pieza; 5) Lengua del texto; 6) Número de voces de la composición; 7) Presencia o no de instrumentos, etc. A partir de un registro como ése, es posible obtener todas las referencias según uno o varios criterios. Por ejemplo, para tener la relación de los volúmenes recensados, el tratamiento extrae el contenido de todas las zonas y hace una lista de las

referencias encontradas. Una instrucción suplementaria permitirá una relación por orden alfabético. La presencia de una zona «fecha» permitirá una lista por orden cronológico.

Los datos de tipo musical constituyen la característica misma de la disciplina. Los problemas que se plantean son sensiblemente distintos; en efecto, la notación proporcional presenta claras ventajas: ya está *formalizada*; además, se compone de *elementos significantes por sí mismos*: sonidos mensurables en altura, duración, intensidad, etc. El tratamiento puede proceder mediante comparaciones numéricas. Sin embargo, se plantea un problema esencial, el de la entrada de los datos en máquina. La simple mecanografía no es ya posible, y se hace necesaria una transformación en caracteres alfabéticos y numéricos.

Hay numerosos *lenguajes de entrada* para la notación proporcional. Entre los más conocidos destacaremos el MIR (*Musical Information Retrieval*) (v. Michael Kassler, MIR. A simple programming language for musical information retrieval, en *The computer and music*, pp. 299-327), el *Plain and Eadie Code*, del que Barry Brook es uno de los promotores (v. su artículo en *Musicology and the computer*, pp. 53-56), y el último hasta la fecha, el DARMS, concebido por Stefan Bauer-Mengelberg (v. artículo de Leigh Landy, en *Informatique musicale...*, 1977, pp. 15-26). Los problemas generales de los lenguajes de entrada aparecen estudiados en diversos artículos de *Informatique musicale...*, 1973.

Los ejemplos que ilustran los diferentes lenguajes de entrada elaborados demuestran que es indispensable pasar por una larga y fastidiosa fase de codificación. Podemos esperar, de todas formas, que con la generalización de los microordenadores y la entrada por teclado, será pronto posible un procesamiento simplificado: cada toque podría corresponder a un sonido determinado, un valor, un signo de la notación, etc. La tarea de entrada se vería entonces muy aliviada.

La realización de los programas

Cualquier tratamiento informático supone el empleo de programas. Además de los ya incluidos por el fabricante, es indispensable emplear programas específicos para efectuar las tareas necesarias. Los programas llamados *utilitarios* suelen ser elaborados por los centros de cálculo y las firmas fabricantes. La parte documental de la musicología puede adaptarse a ellos. Así, APPLE II comercializa el programa PSS (unos 2.000 francos franceses) que permite las clasificaciones corrientes; se emplea con éxito en nuestra disciplina. De todas formas, al llegar a trabajos especializados es necesario utilizar programas particulares. Hay musicólogos que los realizan por sí mismos, pero es necesario un aprendizaje previo.

Tal tipo de iniciación permite realizar programas simples. Para trabajos más complejos, es necesario recurrir a un profesional de la informática. En este caso es cuando se encuentran las mayores dificultades. En efecto, si es relativamente cómodo obtener gratuitamente «tiempo de cálculo» o el empleo de un microordenador (los organismos universitarios tienen acceso a centros), la preparación de programas complejos plantea problemas de coste difícilmente asumibles.

El estudiante que desee emprender un trabajo de este tipo no debe dudar en

acudir al departamento de Informática de su Universidad o bien a un centro que ya realice tratamientos musicológicos.

Los trabajos posibles y deseables

Por definición, la informática puede intervenir en todas las tareas calculables y repetitivas, pero existen diferentes niveles de uso según el grado de «habilidad» del musicólogo.

Aplicación accesible sin iniciación previa: la documentación automática. Todas las ciencias la utilizan hoy día. Se constituyen sistemáticamente fondos bibliográficos importantes, a disposición de todos los investigadores. La interrogación se hace a partir de *palabras clave*. Cuando son necesarias varias palabras clave deben ser colocadas por condiciones lógicas: y, o, salvo. Por ejemplo, la pregunta: «Quiero conocer todos los artículos escritos sobre la obra de J.-S. Bach para órgano o clavecín, sin incluir *El clave bien temperado*.» Se plantearía así: «Bach Johann-Sebastian y órgano o clavecín salvo *El clave bien temperado*.»

Algunas bibliografías aparecen como simples *fondos automatizados*. Es el caso de: *Zeitschriftendienst Musik* (que se puede consultar en la BN, Departamento de Música), *Music Index* (Randolf Street 1435 Detroit, Michigan, Estados Unidos), *Arts and Humanities Citation Index* (Biblioteca de la Sorbona, Serv. de Publicaciones). Los dos últimos permiten investigaciones «sobre perfiles». Un buen inventario de estos fondos ha aparecido en *FAM* (Thomas F. Heck, *The relevance of the Arts and Humanities data base to musicological research*, 1981, números 1-2, pp. 81-87); el término Base de Datos se toma en este caso en un sentido demasiado amplio —incluye los fondos automatizados.

Más especializado y también más avanzado en el campo de la automatización, el *RILM* está organizado como *Base de Datos*. Su característica es *poder ser interrogado por un terminal en cualquier punto del globo*. Basta con tener un contrato con el organismo suministrador (Dialog). La respuesta puede llegar instantáneamente al terminal; de todas formas, por razones de economía, la bibliografía suele enviarse por correo aéreo. Teóricamente, *todas las bibliotecas universitarias preguntan a las bases Dialog*, pero pocos usuarios conocen las especificaciones del *RILM*. Otras bases comercializadas por el mismo suministrador son también utilizables en musicología según la naturaleza del tema tratado, lo mismo que la base FRANCIS del CNRS. Por su parte, el *RISM A_{II}*, que inventaría los manuscritos entre 1600 y 1800, debe organizarse en Base, en lo cual se trabaja ya. El interrogador puede aconsejar provechosamente sobre los fondos a preguntar en función del tema. En cualquier caso, es necesario dirigirse a la biblioteca universitaria más cercana.

Aplicación accesible a los musicólogos del nivel 1 (consejos de un centro de empleo de programas preexistentes): la gestión de los ficheros. En este campo, el empleo de la informática es rentable a partir de trescientas fichas para una serie

de clasificación simples, y un centenar para clasificaciones complejas. El objetivo habitual de tales trabajos es la *búsqueda de concordancias*, pero hay tratamientos útiles para investigaciones estadísticas, comparativas, establecimiento de tablas, de índices... Para los *ficheros de tipo literario*, si se respetan los elementos previos indicados más arriba, la gestión automatizada es un trabajo *teóricamente* sin problemas. Puede haber dificultades en cuanto a la ortografía no fijada. Josquin des Prés, por ejemplo, aparece bajo diez formas distintas, con lo que es necesario efectuar reenvíos. Por otra parte, se da el problema de la sinonimia de expresión. Cómo podemos detectar como idénticos títulos tan dispares como *Accueille-moi la belle* y *A cui ma belle*... En tales casos, resulta insustituible la sagacidad del musicólogo.

En el caso de los *ficheros de incipits musicales*, el principal problema, que es el de la trasposición de las alturas diferentes, puede ser resuelto. Los tratamientos se operan en valores numéricos y un sistema simple y eficaz consiste en cifrar los intervalos por semitonos, poniéndoles los signos + ó -.

Hay diversos procedimientos vigentes. Permanecen algunos problemas, al estar descompuestos algunos valores, o al introducirse ornamentaciones, etc. Hay varios trabajos en curso de realización (v. John Morehen, *Thematic index by plotter from DARMS input*, y Harry B. Lincoln, *Preliminary studies, based on a large Data Base, of melody as wave form*, en *Actes du II^e Symposium Informatique et Musique*, pp. 31-42 y 43-54).

Aplicación accesible a los musicólogos de nivel 2 (iniciación previa suficiente para la realización de sus programas y consejos de un centro): el análisis. Es una de las tareas más atractivas. En los Estados Unidos, cerca del 70 % de los trabajos están dedicados al análisis. Se practican dos tipos de análisis: melódico y armónico. El primero de excelentes resultados. Un buen ejemplo de realización es el de Alastair Pearce (Troubadours and transposition: a computer-aided study, en *Computers and the Humanities*, 1982, n.º 2, pp. 11-18). Por el contrario, el análisis armónico se enfrenta a un problema especial: ¿qué hay que preguntar al tratamiento que sobrepasa y transforma la concepción tradicional? Los trabajos de Dorothy Gross parecen abrir nuevas perspectivas (A computer project in music analysis, en *Computing in the Humanities*, Washington, DC, Heath & Co., 1981, pp. 299-313). Además hay un campo que hasta el momento parece inaccesible, el de la música vocal. Pretender analizar automáticamente la expresión musical de un madrigal de Gesualdo o de Monteverdi presenta, en el actual estado de nuestros conocimientos, dificultades insuperables, en la medida en que la sensibilidad y la cultura del musicólogo no son aún transmisibles a la máquina.

Aplicación accesible a los musicólogos del nivel 3 (interés profundo por la investigación automatizada y asistencia de un profesional de la informática cualificado): prácticamente todos los campos de la musicología tradicional. De todas formas es indispensable tener presentes los imperativos de prudencia que se imponen en este tipo de investigación, y proceder con regularidad a la verificación

crítica de los resultados obtenidos. Sólo con esta condición serán válidos y fecundos los resultados en cuestión.

Es evidente que hay diversas opciones que pueden adoptarse ya, y que deben modificar al mismo tiempo la condición de investigador y la de la disciplina. Aquellos a quienes interese el problema filosófico y sociológico pueden acudir a la obra de Bruno Lussato, *Le défi informatique* (París, Fayard, 1981).

Hélène CHARNASSÉ

Apéndice

Las convenciones tipográficas

Redacción de manuscritos

El musicólogo tendrá que imprimir en algún momento artículos u obras. Como cualquier autor de cualquier rama, debe conocer las convenciones necesarias para que su texto sea correctamente realizado por el impresor.

Las palabras a imprimir en *itálica* deben estar *subrayadas* en el manuscrito. Lo usual es poner en *itálica*, a lo largo del texto, las *palabras extranjeras* no traducidas: por ejemplo, *a priori*, *Gestalttheorie*, etc.; los *títulos de obras citadas*; en *itálica*, o mejor en *negrilla* (subrayado ondulado o, a máquina, subrayado con guiones discontinuos), las *palabras o fragmentos de frase* sobre los que se desea llamar la atención. En lo que se refiere a las citas de artículos, hay dos escuelas distintas: para una, más lógica, los títulos de los artículos son asimilados a los títulos y citas en *itálica*, y la referencia de la revista aparece entre paréntesis, a continuación, en romanillas; para la otra, menos lógica pero justificada por la investigación en biblioteca, el título del artículo aparece citado en romanilla, o facultativamente entre comillas, y la referencia de la revista aparece en *itálica*. Este último método, que en Francia es regla, es el que se ha seguido en esta obra a petición de su editor.

Las MAYÚSCULAS pueden ser escritas como tales; pero también podemos limitarnos a subrayar el texto a imprimir de la siguiente manera: *DOS VECES* para las mayúsculas pequeñas, *TRES VECES* para las grandes. Normalmente, en las citas de obras aparecen en mayúsculas pequeñas los NOMBRES DE AUTOR (pero no su nombre de pila), aunque este hábito tiende a relajarse.

Hay manuales, algunos muy desarrollados, que sirven de guía a los redactores de manuscritos. El más autorizado es tal vez el de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (1971), 131, boulevard Saint-Michel, 75005 París, titulado *Le tapuscrit, recommandations pour la présentation et la dactylographie des travaux scientifiques*, de M. L. Dufour (¡101 pp.!), pero existen otros. Destacamos algunos:

1. *Code typographique*.—Selección de reglas vigentes de autores y profesionales del libro, pref. de Georges Lecomte..., París, Syndicat national des Cadres et Maîtrises du Livre, de la Presse et des Industries graphiques, 7, rue du Printemps (17°).
2. *Code typographique*.—París, Fédération nationale du Personal d'Encadrement des Industries polygraphes et de la Communication, 64, rue Taibout (9°), 1979.

No hay que olvidar nunca que las correcciones del autor en las pruebas que modifican

el texto primitivo, son siempre mal vistas por los editores. Cuestan caras, descomponen la tipografía establecida, pueden tener posteriores repercusiones sobre la alineación y la paginación y provocan errores nuevos que se añaden a los anteriores. En consecuencia, es muy importante no acudir a este tipo de correcciones más que en último extremo. En tal caso será preciso evaluar aproximadamente la extensión tipográfica de las modificaciones y hacerlo de tal manera que su sustitución en el texto ya impreso coincida más o menos con la ubicación linear de éste.

Las correcciones de pruebas se hacen al margen, según un minucioso código que se pone a continuación en forma de cuadro.

Cuadro de las correcciones de pruebas

Letras altas	No ha de acortar tal, dijo la duquesa: antes por ^{por} =
Igualar el espaciado	hacerme/ á/ mi/ placer/ le/ ha/ de/ contar/ de/ la/ ma-
Letras de otro tipo	nera que le sabe, aunque no le acabe en seis días, le ^{le}
Entrar la línea	[que si tantos fuesen, serían para mí los mejores [
Punto y seguido	que hubiese llevado en toda mi vida.]
Cambio de letra	Digo, pues, señores míos, prosiguió Sanchito, que in ⁱⁿ
Cambio de palabra	este tal hidalgo, que yo conozco como á los ^{mis} manos, H ^{mis}
Letra vuelta	porque no hay de fu ⁷ casa á la suya un tiro de ba- 7 ⁷
Igualar las letras	llestá, convidó á un labrador pobre ^{pobre} , pero honrado. = ⁼
Supresión de letra	Adelante, hermano, dijo á esta sazón el religioso, / [/]
Cambio de palabras	que camino lleváis de para ^{para} no con vuestro cuento ru ^{ru}
Párrafo aparte	hasta el otro mundo.] A menos de la mitad pararé,] []]
Letra rota	si Dios fuere servido, respondió p ^p ancho, y así digo, / [/]
Unir la palabra	que ll ^{ll} gando el tal labrador á casa del dicho hidalgo / [/]
	es muerto, y por mas señas dicen que hizo muer] []]
Trasposición de línea	convidador, que buen poso haya su ánima, que ya < ^{<}
Poner regleta	te de un ángel, que yo no me hallé presente, que < ^{<}
Quitar regleta	
Agregar letra	había ido por aquel tempo ^{tempo} á segar a Tembleque..] []]
Letra mayúscula	Xor vida vuestra, hijo, dijo el religioso, que volváis X ^X
Cursiva	presto de Tembleque, y que sin enterrar al hidal- p ^p
Supresión de palabra	go, si no queréis hacer más exequias, acabéis h ^h] []]
Prolongar la línea	vuestro cuento. Es, pues, el caso, replicó San-] []]
Líneas a recorrer	cho] que estando los dos para asentarse á la mesa]] []]
Bajar la regleta	qu] parece que ahora los veo más que nunca..] x ^x
Párrafo aparte	Gran gusto recibían los duques del disgusto que se x ^x
Cambio de letra	mostraba tomar el buen / [/] religioso de la dilación y/r
De redondo	pausas con que Sanchi ^{Sanchi} contaba su cuento, y Don O ^O red:
Versalitas	Quijote se estaba consumiendo en cólera y en rabia. = ⁼ versalit.
Bajar el espacio	Digo así, dijo Sancho, que estando, como h ^h dicho, / [/]
Limpiar las letras	los dos para asentarse ^{asentarse} á la mesa, el labrador por- = ⁼
Separar las palabras	fiaba con el hidalgo] []] que tomase la cabecera de la I ^I #
Salto en el texto, de una línea o más	mesa, y el hidalgo porfiaba también I ^I diciéndole: sen I ^I jojo! Faltan
Puntuación	taos, majagranza L ^L que á donde quiera que yo me L ^L , 4 líneas

Reproducción de manuscritos

Si el manuscrito no ha de ser compuesto, sino reproducido tal como es presentado (offset o procedimientos análogos), es indispensable en Francia respetar determinadas normas muy estrictas, de las que damos un ejemplo en la traducción de la circular que aparece a continuación, elaborada por el *Atelier national de Reproduction des thèses de l'Université de Lille*, que centraliza la impresión de las tesis francesas confiadas por sus autores (agosto de 1982):

Prefacio. El respeto cuidadoso por las indicaciones que se dan a continuación no supone ningún gasto suplementario en lo que se refiere a mecanografía y permite, por la simple reproducción en offset del manuscrito, un uso óptimo del espacio tipográfico (economía de papel) y la fabricación de volúmenes impecables en presentación, que tendrán, salvo algunos detalles, el aspecto de un «auténtico libro» tras la reducción, formato 16 × 24 cm.

Hemos distinguido las consignas imperativas (no respetarlas supone el rechazo del manuscrito hasta la eliminación de los errores, lo que supone para los autores correcciones costosas) de las simples recomendaciones. Tanto unas como otras dan por conocidas y respetadas las normas ministeriales de carácter general en materia de presentación de tesis, y se limitan a precisarlas en algunos puntos.

Consignas imperativas. 1. Utilizar una *máquina eléctrica* y una *cinta carbonada* (el manuscrito a máquina no eléctrica con cinta de tela deberá ser escrito de nuevo). El carácter elegido deberá ser el mismo desde el principio hasta el final de la obra; si se eligen dos caracteres diferentes para el texto y para las citas, deberán ser siempre los mismos desde el principio hasta el fin.

2. Todo debe estar mecanografiado: bajo ningún concepto pueden hacerse correcciones a mano, ni tampoco en lo que se refiere a añadidos, notas o numeración de páginas. Una sola mención manuscrita le quita a la obra reproducida la cualidad de «libro» (hay que recordar que las correcciones o añadidos pegados no son en modo alguno molestos para el procedimiento de offset utilizado).

3. Para la disposición del texto mecanografiado en toda la superficie de la página, respétense imperativamente las siguientes disposiciones:

Espacio entre líneas:

para el texto de la tesis, calculado desde la parte baja de la línea hasta la parte baja de la siguiente, y según los caracteres, entre 7 y 9 mm (intelinea 1 1/2), para asegurar posteriormente la reducción al formato 16 × 24 cm, que permite una buena legibilidad y un uso óptimo del papel. La interlinea debe ser más pequeña para las notas o las bibliografías (intelinea 1).

Margen

Arriba:

paginación en medio, a 2 cm del borde. Texto a 1,5 cm bajo la paginación, o bien a 3 cm del borde superior. Imperativamente 2 cm, salvo fin de capítulo. Cualquier margen inferior o superior a 2 cm supone el rechazo de la página.

A la izquierda:

3 cm. Cualquier margen inferior supone el rechazo de la página. No poner nunca ninguna mención al margen (desaparecería en el proceso de confección).

A la derecha:

si la máquina utilizada para la mecanografía no prevé margen a la derecha, evitense de una línea a otra las disparidades demasiado chocantes a la vista y asegúrese un margen de aproximadamente 1 cm con respecto al borde de la hoja.

4. Paginaciones: cualquier rectificación de error de paginación requiere varias horas de trabajo en la reproducción; en consecuencia, deben respetarse cuidadosamente las consignas siguientes:

- Cualquier manuscrito debe estar paginado de manera continua, desde el principio hasta el final (no debe paginarse separadamente por tomo o por partes).
- Todo anverso (para la reproducción anverso-reverso en volumen) debe ser impar: en consecuencia, una parte hay que empezarla (no necesariamente un capítulo) con una paginación impar correspondiente, en la tradición occidental, a una página del lado derecho.
- Hay que contar en la paginación las páginas en blanco que se intercalan.
- Hay que evitar las rectificaciones de última hora (como las páginas *bis* que crean dificultades considerables: si después de la página 11 se intercala una 11 *bis*, esto significa que la página 12 se encontrará a la derecha y toda la paginación posterior será falsa, ya que el impar se encontrará a la izquierda). No hay que establecer la paginación definitiva del manuscrito hasta su completa relectura.

5. Fotografías, ilustraciones, croquis, mapas, etc.: si el número de documentos a reproducir no es muy elevado, se los incluirá paginándolos en su lugar en el corpus del texto (a condición de que tras la reducción, la reproducción no desborde *nunca* sobre los márgenes). Si su número es elevado, o si una reproducción necesita un espacio superior o igual a la superficie de una página sin margen, colóquese todo al final de la obra. Todas las reproducciones de documentos fotográficos son garantizados en blanco y negro. Sumínistrense los originales sobre papel (sobre «bromuro»).

6. Sumínistresele al Taller el ejemplar original de mecanografía (que puede no ir encuadrado) para la reproducción, y un ejemplar encuadrado, que puede ser de inferior calidad de mecanografía o de reproducción, para el control de la paginación.

Recomendaciones. 1. Elección del carácter: no tiene que ser muy fino, ya que en la reproducción el texto será demasiado pálido. Es conveniente enviar al Taller una o dos páginas en caracteres distintos, para así proceder a una prueba.

2. Utilícese, *si es posible*, una máquina de escribir que asegure al margen derecho, y en tal caso el resultado será, a todos los efectos, un libro.

3. Si el título completo de la tesis es un poco largo, es conveniente que se nos indique un título abreviado para el lomo.

4. A partir de una fecha no establecida hasta el momento (agosto de 1982), una tesis no podrá tener más de un volumen (unas 700 páginas como máximo). Todo lo que sobrepase este límite será considerado como anexos, que deberán ser reproducidos en microfichas insertadas en el volumen. A tal efecto se darán indicaciones técnicas precisas para la confección del manuscrito destinado a microfichaje. Todos los autores que acepten desde este momento organizar sus manuscritos con vistas a una reproducción en offset para el texto principal, y en su caso en microfichas para los anexos, podrán ganar mucho tiempo y reducir considerablemente sus costes de fabricación.

Directorio bibliográfico de musicología española

por Ismael Fernández de la Cuesta

con la colaboración de Carlos Martínez Gil

El *Compendio de musicología* elaborado bajo la dirección de J. Chailley es un manual para los que se proponen iniciarse en la ciencia musical, o desean tener información cabal sobre tal o cual aspecto de la misma. La perspectiva centroeuropea, y notablemente francesa, con que se han diseñado y escrito los diferentes capítulos, aconsejaba completar las lagunas que respecto a la música española se advierten en una obra, como ésta, de carácter general, publicada en otro país. A instancia de los editores, hemos elaborado los siguientes párrafos, aplicando los mismos criterios selectivos de la edición original. No se busque, pues, una información exhaustiva ni una bibliografía completa sobre todos y cada uno de los temas, sino más bien algunos jalones orientativos que permitan situarlos en un marco general. Salvo excepciones, hemos preferido muchas veces reseñar estudios generales antes que simples monografías, por no alargar en exceso este apéndice y porque aquéllos cumplen mejor la función informativa propia de un manual. Asimismo, hemos omitido por lo general los títulos sobre música española consignados en el *Compendio* por los autores o por el traductor.

Para no desdibujar con nuestras observaciones la labor del autor de cada capítulo, así como la del traductor de la obra, hemos preferido situar este *Directorio bibliográfico de musicología española* en un apéndice. De esta manera podrá obtener el lector, con más facilidad, la necesaria visión de conjunto sobre nuestra historia musical. Mas, por otra parte, con el fin de no desgajar la música española de la del resto del mundo, tratada en el *Compendio*, hemos querido seguir paso a paso sus capítulos y hasta, en ocasiones, sus pequeños párrafos, aun siendo conscientes de que una perspectiva puramente española de la historia podría aconsejar otro tipo de división temática y cronológica.

Esperamos que estas breves notas estimulen y sirvan de ayuda a la investigación musicológica en España.

Abreviaturas

AM:	<i>Anuario Musical</i>
CSIC:	Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
IEM:	Instituto Español de Musicología.

- CIEMO: *Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente»*. Salamanca, 1985, 2 vols. Madrid, 1987.
- Cui: Instituto de Música religiosa de Cuenca.
- RM: Revista de Musicología.
- SEdM: Sociedad Española de Musicología.
- Rec: *Recerca Musicològica*.
- TSM: *Tesoro Sacro Musical*.
- UME: Unión Musical Española.

1. La investigación musicológica

I. OBRAS DE CARÁCTER GENERAL

Enciclopedias y diccionarios

Además de los títulos castellanos ya indicados en el texto, señalamos los diccionarios dedicados especialmente a los músicos españoles, como el antiguo de B. Saldoni, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* (3 vols.; Barcelona, ed. Isidro Torres, 1868, 1880 y 1881), en edición anastática con prólogo de Jacinto Torres (4 vols.; Madrid, Centro de Documentación Musical, Ministerio de Cultura, 1986), obra útil por los datos que proporciona sobre los músicos contemporáneos del autor; así como el de F. Pedrell, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos, antiguos y modernos* (Barcelona, V. Verdós, 1897), que sólo abarca las letras A-G, y L. Lacal, *Diccionario de la música* (Madrid, Establecimiento Tipográfico de San Francisco de Sales, 1900). Recientemente E. Casares, editor de los papeles Barbieri, ha publicado el *Diccionario* de este autor (en *Legado Barbieri*, vol. I, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986), obra que no ve la luz en su tiempo y que, sin embargo, contiene información de primera mano, e incluso documentos relativos a tal o cual autor, ciudad, etc. Sobre músicos actuales es útil la consulta de M. Pérez *Diccionario de la música y músicos* (3 vols.; Madrid, Ed. Itsmo, 1985). En un futuro próximo contaremos con el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, obra de colaboración que dirigen E. Casares, I. Fernández de la Cuesta y J. López-Caló, cuyo vol. I (de los seis proyectados) está previsto que aparezca en 1992.

Entre los diccionarios especializados, consúltese el dedicado al flamenco por J. Blas Vega y M. Ríos Ruiz, *Diccionario Enciclopédico Ilustrado de Flamenco* (Madrid, Ed. Cinterco, 1988, 2 vols.), y sobre la zarzuela, el de R. Alier, X. Aviñoa y F. X. Mata, *Diccionario de la Zarzuela* (Barcelona, Ed. Daimon, 1986).

Historias de la música

Recordamos las ediciones en castellano de la *Historia de la Música* en 2 vols. de H. Riemann (Barcelona, Labor, 1950), y los volúmenes de la todavía útil *Historia de la Música*, de la editora Norton, de la que han aparecido por separado los volúmenes de G. Reese, *La Música*

atinadas sobre géneros y procesos de las formas musicales, así como la obra de M. Trapero y L. Siemens sobre *La pastorada leonesa: una supervivencia del teatro medieval* (Madrid, SEDM, 1982), y la de M. A. Palacios, *Introducción a la música popular castellano-leonesa* (Burgos, Junta de Castilla y León, 1984), practican un método muy productivo en la investigación de la música de tradición oral. Ver L. Siemens, «Pervivencias medievales en la música popular española» (en *AM*, In memoriam prof. Dr. Marius Schneider, Barcelona, 1986, pp. 39-40).

Merece la pena consultar los trabajos, modélicos desde el punto de vista metodológico, sobre aerófonos, idiófonos y membranófonos tradicionales en la isla de la Palma, por T. Noda y L. Siemens en *RM* 7 (1984), pp. 171-189; 9 (1986), pp. 169-204; 10 (1987), pp. 949-961.

Para el estudio de los instrumentos de la música de tradición oral, es preciso tener unos conocimientos básicos de organología, acudiendo a las obras clásicas de Hornbostel y C. Sachs. Sobre los instrumentos españoles, consúltense los trabajos del P. Donostia, «Instrumentos de música popular española» (en *AM*, 2, 1947) y «Les instruments des danses populaires espagnoles» (en *Journal of the International Folk Music Council*, 6, 1954), y de M. García-Matos, «Instrumentos musicales folklóricos de España» (en *AM*, 9, 1954, y 11, 1956).

Como trabajos específicos sobre metodología para investigar la música de tradición oral podemos destacar el de J. Crivillé, «La Etnomusicología, sus criterios e investigaciones. Necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral» (en *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1981), y el más reciente de E. Rey, «Aspectos metodológicos en la investigación de la música de tradición oral» (en *RM*, XII, 1989, pp. 149-171).

La literatura sobre el flamenco es muy abundante y presenta particularidades respecto a las otras músicas de tradición oral, ya que la formación y evolución del mismo están muy ligadas a la personalidad de quienes lo practican. Sobre el flamenco son clásicos los trabajos de A. de Larrea, entre los que podemos destacar *El Flamenco en su raíz* (Madrid, Editora Nacional, 1974) y *Guía del Flamenco* (Madrid, Editora Nacional, 1975). Para obtener una información general sobre algún aspecto, forma o personaje, habrá que acudir al *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, de J. Blas y M. Ríos ya citado en el primer capítulo.

El romancero, como pervivencia de una épica tradicional en España, tiene una ligazón estrecha con la música, la cual justamente ha sido tratada por L. Siemens en las obras de M. Trapero, *Romancero de Gran Canaria* en 3 vols. (aparecido sólo el primero en Las Palmas, ICEF, 1982), *Romancero de la isla de Hierro* (Madrid, Gredos, 1985), *Romancero de la isla de La Gomera* (La Gomera, Cabildo Insular, 1987). Hay que advertir que los Cancioneros de otras regiones españolas contienen también romances.

Es preciso señalar que el mundo de la música de tradición oral, por las características del soporte que la transmite, es muy diverso del de la que viene fijada en un soporte escrito; el investigador debe evitar enforclarla con el mismo método. Véase sobre este punto I. Fernández de la Cuesta, «La música en la lírica castellana durante la Edad Media» (en *Actas del CIEMO*, vol. I, Madrid, 1987, pp. 33-43).

Muchas de las manifestaciones de la música de tradición oral no pueden comprenderse sin unos sólidos conocimientos de antropología. Para el ámbito español consúltense la obra de J. Caro Baroja, *Los pueblos de España* (Madrid, Istmo, 1976) y todas las de este autor referidas a diversas regiones españolas en sus ciclos festivos, vitales..., tales como *La estación del amor* (Madrid, Taurus, 1979) o *El estío festivo* (Madrid, Taurus, 1984), por citar sólo algunos.

3. La Antigüedad y sus secuelas

I. LA MÚSICA DEL PRÓXIMO ORIENTE ANTIGUO

Introducción arqueológica

La arqueología musical, aplicada no solamente a los pueblos antiguos del Próximo Oriente, sino a todos los pueblos y épocas, es una disciplina relativamente moderna, que ha tomado auge, en especial, a partir de los trabajos realizados por el Study Group on Music Archaeology del International Council for Traditional Music (ICTM), el cual, desde 1988, publica el boletín *Archeologia Musica* (Celle, Moeck Verlag), y edita las actas de las sesiones de trabajo: en su último volumen (*The Archaeology of early Music Cultures*, Third International Meeting of the ICTM Study group on Music Archaeology. Bonn, Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1988) aparecen los textos de las participaciones españolas: R. Álvarez y L. Siemens, «The lithophonic use of large natural rocks in the prehistoric Canary Islands», I. Fernández de la Cuesta, «Some roman fragments of possible aerophones (2nd/3rd Centuries AD) from Clunia Sulpicia in the Archaeological Museum of Burgos» y Paz Cabello, «Precolumbian Musical Instruments in the Museo de América, Madrid: an approach by a museologist (with a descriptive catalogue)» (pp. 1-10; 39-46; 97-116). Para una visión general sobre la música de los pueblos prehistóricos en España, véase toda la primera parte dedicada a la época que va desde el Paleolítico a la Romanización en I. Fernández de la Cuesta, *Historia de la Música española*, vol. I (pp. 13-84), con información bibliográfica.

Instrumentos musicales

Sobre los instrumentos musicales en la España antigua deberán ser consultados otros trabajos de la referida profesora R. Álvarez, «Presunto origen de la lira grabada en una estela funeraria (ca. siglo VIII a. de C.) encontrada en Luna (Zaragoza)» (en *RM*, 8, 1985, pp. 208-228), con abundantes citas, además de otros trabajos de iconografía musical, incluida su tesis doctoral. Véase, también, L. Siemens, «Instrumentos de sonido entre los habitantes prehistóricos de las Islas Canarias» (en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 15, 1969, pp. 355-366).

II. LA MÚSICA DE LA GRECIA ANTIGUA

Para una visión general sobre la música en Grecia y en Roma, véase la edición castellana de G. Comoti, *La Música en la cultura griega y romana* (Madrid, ed. Turner, 1986). Sobre el mito de Orfeo, véanse los trabajos de E. G. Panyagua, «La figura de Orfeo en el arte antiguo» (*Helmántica*, 18, 1967) y «Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo» (*Helmántica*, 23, 1972).

III. LA MÚSICA JUDÍA

El investigador español debe tener muy presente en este campo la gran importancia de la tradición sefardita o española de la que se hace mención en el texto. La inserción de los judíos en el mundo hispánico, donde convivían con árabes y cristianos durante la Edad Media, fue total. Una parte de la música en lengua romance, tan ligada en España a la tradición oral, ha sido celosamente transmitida por las comunidades judías. Recuérdese la transcendencia que han podido tener las jarchas judeo-españolas en el nacimiento de la canción trovadoresca. Ver sobre este punto el libro de J. M. Sola-Solé, *Corpus de poesía mozárabe (Las Jarchas andalusíes)* Barcelona (Ediciones Hispam, S. A.), y M. Frenk Alatorre, *Las jarchas mozárabes*, México, 1975.

Añádase el trabajo de A. Bahat, «Les contrafacta hebreux des romanzas judeo-espagnoles» (en *RM*, IX, 1986, pp. 141-168).

4. La monodia en el Medievo no occidental y sus secuelas

1. LA MÚSICA ÁRABE

Sobre la música arábigo-andaluza léase la síntesis, con la correspondiente información bibliográfica, de I. Fernández de la Cuesta, *Historia de la Música...* (capítulo X), y A. Martín Moreno, *Historia de la Música Andaluza* (Granada, Biblioteca de cultura andaluza, 1985, pp. 39-81), y además los trabajos de R. Fernández Manzano, «La música de Al-Andalus en su marco interdisciplinar: aspectos metodológicos» (en *Gaceta de Antropología*, 1, Granada, 1982, pp. 48-56) y *De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas* (Granada, Diputación Provincial, 1985). La ausencia de música escrita conocida de época antigua perteneciente al mundo hispanoárabe hace volver los ojos a los investigadores hacia la música de tradición oral. La proyección hacia la antigüedad de la música recogida en esta tradición no debe hacerse sino con las necesarias precauciones metodológicas. Sobre la influencia de Al-Farabí en la teoría de la música occidental véase D. M. Randel, «Al-Farabi and the Role of Arabic Music Theory in the Latin Middle Ages» (en *Journal of the American Musicological Society*, 29, 1976, pp. 173-188). Sobre la canción mozárabe véase lo que se ha dicho en el capítulo anterior, La música judía. Los libros sobre la música árabe en el mundo medieval de J. Ribera, útiles por los datos de orden literario que contienen deben leerse con precaución y puestos, en todo caso, en paralelo con los que conocemos del mundo cristiano para sacar conclusiones dignas de crédito. Recomendamos los siguientes títulos: *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*, Madrid (Voluntad) 1927; *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*, 3 fascículos, Madrid, 1913-1925. Sus transcripciones de estas canciones carecen de rigor paleográfico en cuanto al ritmo, al que aplica diversos sistemas de manera más o menos subjetiva, o por el simple oído.

5. La monodia en el Medievo occidental

I. EL CANTO GREGORIANO

Estudio histórico

Bibliografía general

Consúltese la edición castellana de J. de Valois, *El canto gregoriano* (Buenos Airés, EU-DEBA, 1965). También léase el libro sencillo de A. Altisent, *El canto gregoriano, un modelo de música religiosa* (Barcelona, E. Camps, 1973). Además, para el estudio del canto gregoriano en España, I. Fernández de la Cuesta, *Historia de la Música...* (2.ª ed., capítulo XI, pp. 217-255).

Las fuentes

b) *Lectura y transcripción de los neumas*.—Sobre la notación catalana para el repertorio gregoriano, descubierta y ampliamente tratada por Suñol en la obra citada, deberán consultarse los trabajos de J. Molí, «Para una tipología de la notación catalana» (en *RM*, IX, 1986, pp. 399-409) y J. Mas, «La notation catalane» (en *RM*, XI, 1988, pp. 11-30). Sobre la notación aquitana y la introducción del canto gregoriano en España a fines del siglo XI, véanse los trabajos de I. Fernández de la Cuesta, «La irrupción del canto gregoriano en España: bases para un replanteamiento» (en *RM*, VIII, 1985, pp. 239-248), y M. Huglo, «La pénétration des manuscrits aquitains en Espagne» (en *RM*, VIII, 1985, pp. 249-256). Como testimonio del repertorio del Oficio monástico en notación mozárabe véase la edición facsímil preparada por I. Fernández de la Cuesta del *Antiphonale Silense. British Library Mss. Add. 30850* (Madrid, SEdM, 1985).

c) *Interpretación de la notación neumática*.—Existe una edición castellana de E. Cardine de *Semiología gregoriana* (Abadía de Silos, 1982). Consúltense también los trabajos de semiología de H. González Barrionuevo «La "bivirga" precedida de nota ligera en el Antifonario de Hartker. Estudio paleográfico y semiológico» (en *RM*, VII, 1984, pp. 369-415), y «Una grafía particular del "porrectus" en la notación mozárabe de tipo vertical» (en *Actas del CIEMO*, vol. I, pp. 75-90).

d) Estudio directo de las fuentes

Himnario

Ver la edición facsímil en color, con 1 t. de estudios, elaborada por A. Durán, R. Moragas y J. Villarreal del *Hymnarium oscense (siglo XI)* (Zaragoza, Inst. Fernando el Católico, 1987).

e) *Las fuentes del canto «postgregoriano»*.—Para el estudio de las fuentes del canto «postgregoriano» en España es indispensable la consulta de H. Anglés, *La música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1935; ed. anastática en 1988). Véase también F. Bonastre, *Estudios sobre la verbeta* (Tarragona, 1982). Y para una información general, los capítulos VIII y XI de la *Historia de la Música española*, 1, de I. F. de la Cuesta.

Estudio interno

El canto gregoriano y los otros repertorios litúrgicos

Para el estudio del canto ambrosiano hay que consultar M. Huglo y varios, *Fonti e Paleografia del canto ambrosiano* (Milán, 1956).

Sobre el canto viejo-romano, véase la edición del principal de sus códices con un estudio preliminar muy amplio y completo de M. Lütolf, *Das Graduale von Santa Cecilia in Trastevere* (Ginebra, Fondation Martin Bodmer, 1987, 2 vols.).

Sobre el canto galicano y su relación con los otros repertorios, K. Levy, «Toledo, Rome and the legacy of Gaul» (en *Early Music History* 4, 1984, pp. 49-99).

La obra básica sobre el canto hispánico sigue siendo la de C. Rojo y G. Prado, *El canto mozárabe* (Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 1929), y para consultar el repertorio, D. M. Randel, *An index to the Chant of the Mozarabic rite* (Princeton Univ. Press, 1973). Los números tratados de L. Brou sobre detalles de los neumas mozárabes no han sido superados, como son, por ejemplo, «Le joyau des antiphonaires latins» (en *Archivos Leoneses*, 8, 1954, pp. 7-114) y «Notes de paléographie musicale mozárabe» (en *Anuario Musical*, 7, 1952, pp. 51-76; 10, 1955, pp. 23-44). Consultar además la parte bibliográfica de la *Historia de la Música...*, de I. Fernández de la Cuesta.

Bibliografía general

Además del capítulo XI ya citado de la *Historia de la Música...* de I. F. de la Cuesta, léase la buena síntesis de Altisent en *El canto gregoriano, un modelo de música religiosa*, también citado anteriormente.

La modalidad

Existe una importante obra sobre modalidad gregoriana de la que, aun habiendo sido redactada en francés, se ha publicado únicamente su traducción castellana a cargo de F. J. Lara: J. Jeanneteau, *Los modos gregorianos. Historia-Análisis-Estética* (Abadía de Silos, Studia Silensia, 1985), donde se considera la composición de las melodías gregorianas a partir del estudio de cada uno de los ocho modos y se descubren los elementos comunes a los mismos que permiten otro tipo de clasificación.

II. LA MONODIA LATINA MEDIEVAL EN OCCIDENTE AL MARGEN DEL CANTO GREGORIANO

La ausencia de tropos en la liturgia hispánica y el hecho de haber sido suplantada ésta por la liturgia gregoriana, que trajeron a Castilla los monjes cluniacenses, parece la causa de la escasa producción de monodias latinas relacionadas con la liturgia, no obstante haber contado con grandes poetas músicos en el mundo visigótico, como San Eugenio de Toledo. Léase con provecho, a pesar de sus múltiples erratas, la obra póstuma de H. Anglés, *La música medieval en Navarra* (Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1970), con datos que no existen en la obra, del mismo autor, *La música a Catalunya*, ya citada con anterioridad. Sobre el teatro litúrgico español, tan escaso de fuentes, que apenas menciona W. L. Smoldon, en *The Music of the Medieval Church Dramas* (Oxford, 1980), hay que acudir a R. B. Donovan, *The liturgical Drama in Medieval Spain* (Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1958). Véase también Lázaro Carreter, *Teatro Medieval* (Madrid, Castalia, 1976), quien no se refiere únicamente al teatro latino, sino también al romance. Recientemente se ha publicado un documentado trabajo sobre la participación de la música en el teatro medieval catalán de J. F. Massip, «El repertorio musical en el teatro medieval catalán» (en *RM*, X, 1987, pp. 721-796). También sobre el teatro romance medieval y sus posibles pervivencias en la tradición oral véanse M. Trapero y L. Siemens, *La pastorada leonesa*, ya citado en el capítulo dedicado a la etnomusicología, e I. Fernández de la Cuesta «El teatro litúrgico romance a través de sus vestigios en la tradición oral» (en *RM*, X, 1987, pp. 383-399).

III. LOS TROVADORES Y LOS GÉNEROS RELACIONADOS

El mundo medieval no puede entenderse sin la extraordinaria aportación de la Península Ibérica. Si las regiones incluidas en el reino de Aragón practicaron la poesía y música de los trovadores, y fueron muchos y excelsos los trovadores aragoneses y catalanes, los reinos de Castilla y de Portugal tuvieron su lírica particular en lengua galaico-portuguesa, cuyos poemas musicales específicos se llaman *cantiga* (< lat. CANTICA). Hay cantigas profanas y religiosas. Aquéllas son *de amigo*, o *d'escarnio* y *de maldizer*. Las religiosas que han llegado hasta nosotros son las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso X el Sabio. Sigue abierta la polémica sobre el origen de la lírica románica, cuyo planteamiento está muy bien expuesto por M. Frenk Alatorre, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica* (México, El Colegio de México, 1975). La obra indispensable para el estudio de las Cantigas de Santa María es la de H. Anglés, *La música de las Cantigas del Rey Alfonso X el Sabio* (Barcelona-Madrid, CSIC, 1943-1958, 3 vols.). La larga introducción, sus comentarios y apéndices hacen de esta obra un instrumento de gran utilidad para el estudio de la música medieval. Sigue a su maestro, J. M. Lloréns en la introducción a la edición de Edilán, facsímil de códice E2 (T.j.1 de El Escorial), Madrid (Edilán), 1981. Una información prácticamente exhaustiva sobre las Cantigas en general, y más específicamente sobre las de Martín Codax, es el libro de M. P. Ferreira, *O som de Martín Codax. Sobre a dimensão da lirica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)* (Lisboa, Casa de la Moneda, 1986), además del capítulo correspondiente de la *Historia de la Música...* de I. F. de la Cuesta. Sobre Alfonso X el Sabio y las Cantigas podrán consultarse los diversos trabajos procedentes de los simposios de Nueva York (1981) y Madrid (1984) recogidos en las respectivas Actas: *Studies on the Cantigas de Santa María. Art, Music and Poetry* (Madison, 1987) y *Alfonso X el Sabio y la música* (Madrid, SEDM, 1987).

Sobre las «laudi» italianas consúltese la introducción que precede a la edición de la música de C. Terni, *Laudario di Cortona* (Florence, Scandici, La Nuova Italia Editrice, 1988).

6. Teóricos y polifonistas hasta el fin del «ars antiqua»

I. LA TEORÍA MUSICAL

Entre los teóricos notables del siglo XIII hay que contar a fray Juan Gil de Zamora, relacionado con la corte de Alfonso X el Sabio, quien no parece beneficiarse de la obra musical de Al-Farabi, salvo en la división de los instrumentos. La edición del tratado puede consultarse en M. Robert-Tissot, *Jobannes Aegidius de Zamora: Ars Musica* (CSM 20, American Institute of Musicology, 1974), y también R. Mota Murillo, «El "ars musica" de Juan Gil de Zamora: El Ms. H/29 del Archivo Capitolare Vaticano» (en *Archivo Iberoamericano*, 42, 1982, pp. 615-701). Léase para este tema el esclarecedor estudio de D. M. Randel, «Teoría musical en la época de Alfonso X el Sabio» (en *RM*, 1987, pp. 39-51).

Derivados de los manuales para el cantor, cantorinos y tonarios medievales, son los numerosos tratados de canto llano que circularán durante los siglos XV y XVI, cuyos textos pueden consultarse en la colección *Joyas bibliográficas* dirigida por C. Romero de Lecea. Una visión general de las teorías del canto llano puede verse en el libro de colaboración *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XI al XVIII* (Madrid, SEDM, 1980).

Para obtener una primera aproximación a los teóricos medievales hay que acudir a la obra de síntesis sobre los tratados de cada autor que realiza F. J. León Tello *Estudios de historia de teoría musical*, vol. I, Madrid (CSIC) 1962, cuyos textos citados reproduce en latín al pie de página.

II. LOS POLIFONISTAS

Es de gran importancia, por la documentación que aporta relativa a los ejemplos primitivos de polifonía en notación neumática, el estudio de M. Huglo, «Les débuts de la polyphonie à Paris: les premiers organa parisiens» (en *Aktuelle Fragen der Musikbezogenen Mittelalterforschung*, Wintertur, Forum Musicologicum 3, Amadeus Verlag, 1976, pp. 93-163). Son muy útiles los índices de H. van der Werf, *Directory of Organa, Clausula and Motets* (Rochester, 1989), que incluye todas las fuentes españolas.

Sobre el repertorio polifónico español, y en especial sobre el Códice de las Huelgas, además de las obras ya citadas, resulta cada vez más apreciada la edición de H. Anglés, *El Códex musical de Las Huelgas* (Barcelona, 1931, 3 vols.), y más discutida la de G. A. Anderson,

The Las Huelgas Manuscript (CMM 19-80) (American Institute of Musicology, Hanssler Verlag, 1982). Pueden verse las piezas polifónicas del Códice Calixtino transcritas en G. Prado y W. M. Whitehill, *Liber Beati Jacobi, Codex Calixtinus* (Santiago de Compostela, CSIC, 1944, 3 vols.), y en J. López-Caló, *La música medieval en Galicia* (La Coruña, 1982). Para una visión general sobre la polifonía del «ars antiqua» en España, véase M. Lütolf, «Fünf Punkte zur Mehrstimmigkeit in Spanien vor 1320/30» (en *RM*, X, 1987, pp.53-66), y también del mismo autor, «L'ars antiqua en Espagne» (en *Actas del CIEMO*, vol. I, 1987, pp. 27-31). A punto de aparecer están los trabajos del Simposio Internacional «Códice de Las Huelgas y su tiempo», celebrado en Cuenca (Instituto Juan de Valdés) 28-31 de mayo de 1987, en la *Revista de Musicología* de la SEDM.

7. Siglos XIV y XV

I. EL SIGLO XIV

«Ars nova»

La música del «ars nova» conservada en España es realmente escasa y no muy significativa respecto a la de otros países de Europa, si exceptuamos el curioso repertorio del Llivre Vermell, manuscrito de Montserrat que ya pertenece al siglo xv (H. Anglés, «El Llivre Vermell de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo xiv», en *AM*, 10, 1955) pp. 45-70; y la breve nota de C. Gómez «Sobre el papel de España en la música europea del siglo xiv y primer tercio del siglo xv», *Actas del CIEMO*, vol. I, pp. 45-47. No parece, pues, que tan escasa tradición escrita conservada sea fiel reflejo de la actividad musical en la Península Ibérica sobre este período. Todo parece indicar que en los grandes centros donde podía realizarse de manera más digna esta actividad, como las cortes de los Reyes de Burgos, Barcelona y las grandes catedrales, relacionadas o no con estas cortes, como las del mismo Burgos, Toledo, Santiago, Tarragona, etc., siguieron practicando atávicamente el viejo repertorio adaptando de manera sucesiva algunos modos nuevos a la interpretación (como se colige de las numerosas correcciones del Códice de las Huelgas) e introduciendo piezas pertenecientes a un repertorio más moderno. Para obtener una idea general sobre este repertorio, consúltese la lista de manuscritos con sus piezas de I. Fernández de la Cuesta, *Manuscritos y fuentes musicales en España. Edad Media* (Madrid, Alpuerto, Opera Omnia, 1980, p. 347).

II. EL SIGLO XV

Primicias del Renacimiento

La música fuera de Francia en el siglo xv

España

Sobre esta época, prólogo de la gran eclosión musical española durante los dos siglos posteriores, además de la obra importantísima citada en el texto de H. Anglés, es preciso acudir

a los estudios de R. Stevenson *Spanish Music in the Age of Columbus* (La Haya, 1964) y *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley-Los Angeles, 1961), a los que hay que añadir, del mismo autor, el amplio resumen con abundante información, «Spanish musical impact beyond the Pyrenees (1250-1500)» (en *Acta del CIEMO*, vol. I, pp. 115-170, Madrid, 1987).

Las fuentes principales para conocer la música y los autores de este período son los Cancioneros de la Colombine (*Cancionero musical de la Colombine*, ed. de M. Querol, MME, XXXIII, Barcelona, 1971) y de Palacio (*La música en la corte de los Reyes Católicos*, ed. de H. Anglés, Barcelona, MME, V, 1947-1951, 2 vols.), así como manuscritos con obras de autores, incluso de otros países, cuya referencia puede verse en la obra de S. Rubio, *Historia de la música española, vol. II: Desde el Ars nova hasta 1600* (Madrid, Alianza, 1983, pp. 113-132).

Entre las ediciones monográficas sobre autores de este siglo y comienzos del siglo xvi, hay que destacar las de S. Rubio sobre *Anchieta* (*Opera omnia*, San Sebastián, 1980) y D. Preciado sobre *Francisco de Peñalosa (ca. 1470-1528)*. *Opera omnia* (hasta el momento, 2 vols. aparecidos, vol. I: *Motetes*, 1986; vol. II: *Magnificats*, 1989. Madrid, SEDM). Falta por publicar la obra monográfica completa, a veces no muy abundante, de grandes autores cuya producción se encuentra en los cancioneros y en los manuscritos de Tarazona, Segovia, Coimbra, Barcelona, Elvas, etc., tales como Pedro Escobar, Alonso Pérez de Alba y otros.

Sobre un tema tan importante en este período como es el de la danza, me parece particularmente interesante, por los documentos coreográficos que aporta tomados de diversos manuscritos catalanes, el trabajo de C. Mas García «La baixa danza al regne de Catalunya i Aragó al segle xv» en *Nasarre*, 4, 1988, pp. 145-160), y además el de J. J. Rey, *Danzas cantadas en el Renacimiento español* (Madrid, SEDM, 1978).

8. El siglo XVI

I. AL MARGEN DE LA REFORMA

Música religiosa

España

La música polifónica española durante el siglo XVI tiene dos etapas claramente separadas por el Concilio de Trento que, al marcar el camino de la Contrarreforma, constituye también el inicio de una nueva manera de componer de acuerdo con las exigencias de la renovación litúrgica que preconiza una mayor inteligibilidad de los textos. Estas dos etapas van a coincidir también con los reinados de Carlos I y Felipe II respectivamente. Véanse sobre este punto los trabajos de L. Robledo, «La música en la corte madrileña de los Austrias. Antecedentes; las casas reales hasta 1556» (en *RM*, X, 1987, pp. 753-796) y la breve anotación «Sobre la capilla real de Felipe II» (en *Nasarre*, 4, 1988, pp. 245-248), además de M. A. Virgili, «La capilla musical de Felipe II en 1562» (en *Nasarre*, 4, 1988, pp. 271-280). Muchos de los polifonistas ejercieron su actividad durante los dos reinados. Si a lo largo de la primera etapa los autores, como en los casos de Guerrero y Vázquez, componen villancicos y canciones profanas, en la época postridentina sólo se compone música religiosa. Además de los polifonistas Morales y Victoria ya señalados, cabe destacar a Juan Escribano, Pedro de Pastrana, Mateo Flecha «el viejo», Bartolomé de Escobedo, Juan Vázquez (Juan Vázquez, *Agenda defunctorum*, ed. de S. Rubio, Madrid, Real Musical, 1975), Diego Ortiz, entre otros de menor relieve, que ejercieron su actividad fundamentalmente durante el reinado de Carlos I. Otros muchos autores de gran importancia proseguirían su actividad como compositores en el reinado de Felipe II, o únicamente la ejercerían en este reinado. Entre ellos, Gabriel Gálvez, Andrés Torrentes, Melchor Robledo (*Opera Polyphonica*, vol. I: *Misas-Pasiones-Motetes*; vol. II: *Oficio coral. Composiciones en castellano*, ed. de P. Calahorra, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986-1988; Pere Alberch Vila, Juan Navarro (Ed. de S. Rubio, *Juan Navarro. Psalmi, Hymni ac Magnificat*, Monasterio de El Escorial, 1978), Rodrigo de Ceballos (Ed. de R. Snow, *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and its Sources*, Detroit, 1980), Andrés de Villalar, Mateo Flecha «el joven», Pedro y Francisco Guerrero (obras completas editadas por J. M. Lloréns entre 1978 y 1986, en Barcelona, CSIC), Fernando de las Infantas, Nicasio Zorita, Francisco Soto de Langa, Santos y Jerónimo de Aliseda, Luis de Aranda, Juan Ginés Pérez, Bernal González, Ginés de Boluda, Ambrosio Cotes, Sebastián Raval (M. Pajares Barón, *Sebastián Raval*

[1550-1604]; 6 cánones [II *primo Libro di Ricercari*. Palermo, 1596]. Madrid, SEDM, 1985), Juan Esquivel de Barahona (R. Snow, *The 1613 Print of Juan Esquivel de Barahona*, Detroit, 1978), etc. Algunos vieron impresas sus obras; las de otros se conservan en diferentes archivos. De todos ellos, salvo de los pocos señalados, hace falta una edición crítica de sus obras completas. Mientras llega ésta, acúdase a la antología publicada por H. Eslava, *Lira Sacro-Hispana*, Madrid, 1852, vols. I y II..

Para el estudio de la música de estos autores resulta esclarecedor el libro de P. S. Rubio, *La polifonía clásica* (El Escorial, Biblioteca «La Ciudad de Dios», 1956). Una información breve y precisa sobre la música en los reinados de Carlos I y Felipe II puede verse en el libro del mismo autor perteneciente a la *Historia de la música española*, vol. II, de la editorial Alianza ya citado (pp. 134-217). Para el reino de Aragón, léase P. Calahorra, *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, (Zaragoza, *Inst. Fernando el Católico*, 1977 y 1978, 2 vols.). Consúltense los trabajos, muchos de ellos ya citados anteriormente, leídos en el Congreso Internacional «La música española del Renacimiento», cuyas Actas se han publicado en *Nasarre* (vol. IV, 1-2, 1987). La lista de obras y autores podrá consultarse en J. M. Lloréns, «La música española en la segunda mitad del siglo XVI: Polifonía, música instrumental, tratadistas» (en *Actas del CIEMO*, vol. I, pp. 189-287).

Música profana

España

Las *Canções y Villanescas espirituales* de Francisco Guerrero (editadas por M. Querol, MME XVI, 1955, 2 vols.) deben ser consideradas, por su texto en lengua vulgar, mejor como profanas, por oposición con las composiciones litúrgicas propiamente dichas, que debían ser por fuerza en lengua latina. Así también los sonetos de J. Vázquez editados por H. Anglés, *Juan Vázquez, Recopilación de Sonetos y villancicos a quatro y a cinco* (Barcelona, MME, IV, 1946), y por M. Querol, «Los villancicos y madrigales de Juan Vázquez» (en *Cuadernos de la Institución Cultural* «Pedro de Valencia», Badajoz, 1975).

Sobre Juan del Encina, véase *La obra musical completa de Juan del Encina* (Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1981). Véase también M. Querol, *Villancicos y romances a 3 y 4 voces de los siglos XV, XVI y XVII* (Barcelona, Instituto de Musicología, 1964).

Además de los villancicos y romances, se practicó la ensalada, género polifónico en el que se mezclan melodías de diversa procedencia, cuya práctica ya vemos esbozada en el Cancionero de Palacio (D. Preciado, «Canto tradicional y polifonía en el primer renacimiento español» en *Actas del CIEMO*, vol. I, pp. 171-184). Las ensaladas más célebres e importantes son las de Mateo Flecha «el joven» (*Mateo Flecha, las ensaladas*, ed. de H. Anglés, Barcelona, CSIC, 1955). Véase el interesante artículo de D. Preciado sobre «La canción tradicional española en las ensaladas de Mateo Flecha el viejo» (en *RM*, X, 1987, pp. 459-488). También este autor y otros practican los madrigales, M. Lambea Castro, *Mateo Flecha «el joven». II Primo Libro de Madrigali* (Barcelona, CSIC, MME 46, 1988) y M. Querol, *I. Madrigales españoles inéditos del siglo XVI; II. Cancionero de la Casanatense* (Barcelona, CSIC, MME, 1981). También F. Pedrell-H. Anglés, *El Madrigal i la Missa pro Defunctis de Juan Brudieu* (Barcelona, 1921), y J. M. Gregori, «Manierisme a Catalunya a través dels Madrigals de Pere Alberch (1560) i Joan Brudieu (1585)» (en *Nasarre*, III, 1, 1987, pp. 99-112), y del mismo autor, «Estilística manierista en el "Liber Primus" (1561) de los madrigales de Pere Alberch» (en *Nasarre*, IV, 1-2, 1988, pp. 105-117). Consultar de nuevo el artículo de J. M. Lloréns «La música española en la segunda mitad del siglo XVI...» ya citado con anterioridad (pp. 189-307).

Música instrumental

España

La lista exhaustiva de autores (Luys de Milán — R. Chiesa, *Luys de Milán. El Maestro*, Milán, 1974 —, Narváez, Mudarra, Valderrábano, Pisador, Fuenllana, Daza, Venegas de Henestrosa, Cabezón, Aguilera de Heredia, Bermudo, Clavijo del Castillo, Ortiz, Peraza, Raval, Cotes, etc.) con sus obras compuestas para vihuela, arpa y órgano (tecla) puede verse en el trabajo de J. M. Lloréns, citado con anterioridad en *Actas del CIEMO*. Gran parte de las piezas han sido transcritas modernamente en las ediciones indicadas en el texto, por Anglés, Kastner, Pujol, etc. Añádase, para los vihuelistas, la colección dirigida por Rodrigo de Zayas (*Opera omnia*, Madrid, Alpuerto) con volúmenes de desigual valor, y los hallazgos de J. Griffiths, «Berlín Mus. MS 40032 y otros nuevos hallazgos en el repertorio para vihuela» (en *Actas del CIEMO*, pp. 323-324, vol. I). Una antología útil de los vihuelistas es la de Ch. Jacobs, *A Spanish Renaissance Songbook* (The Pennsylvania State Univ. Press, 1988). También el breve repertorio publicado por J. J. Rey, *Ramillete de Flores* (Madrid, Alpuerto, 1975). Las obras de órgano de Sebastián Aguilera de Heredia han sido publicadas por L. Siemens, *Sebastián Aguilera de Heredia (1561-1627): Obras para órgano* (Madrid, 1978). Las Recercadas de Diego Ortiz están editadas por M. Schneider (*Tractado de glosas sobre cláusulas... [Roma, 1553]*, 2ª ed. en Cassel, 1936); sobre las mismas, resulta especialmente interesante el estudio realizado por J. Savall, «Contribución al estudio de la obra instrumental de Diego Ortiz» (en *Música Antiqua*, números 2 y 3. Córdoba, 1986, pp. 17-25 y 40-51).

Sobre la música instrumental y sus formas durante este período, se han publicado importantes monografías, como las de S. Kastner, «El tiento» (en *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, Lisboa, 1941), y «Orígenes y evolución del tiento para instrumentos de tecla» (publicado inicialmente en *AM*, XXVIII-XXIX, 1973-1974, posteriormente agrupado en libro en Barcelona, 1976). Pero, sobre todo, léase el espléndido trabajo de la discípula de S. Kastner, M. A. Ester Sala, *La ornamentación en la música de tecla ibérica del siglo XVI* (Madrid, SEDM, 1980). Para los vihuelistas pueden consultarse los trabajos de J. Griffiths, «La Fantasía que contrahaze la harpa de Alonso de Mudarra; estudio histórico-analítico» (en *RM*, vol. IX, 1986, pp. 29-40) y «La evolución de la fantasía en el repertorio vihuelístico» (en *Actas del CIEMO*, vol. I, pp. 315-322), y L. Jambou, «Las formas instrumentales en el siglo XVI» (en *Actas del CIEMO*, vol. I, pp. 293-307).

Sobre los tratadistas de canto de órgano y tabulatura: Juan Bermudo (*Declaración de instrumentos musicales*, Madrid, Ed. Arte Tripharia, ed. facsímil, 1982), Tomás de Santa María (*Arte de tañer fantasía*, Madrid, Ed. Arte Tripharia, ed. facsímil, 2 vols., 1982), Francisco Salinas (*Siete libros sobre música*, 1.ª versión castellana preparada por I. F. de la Cuesta, Madrid, Ed. Alpuerto, col. Opera Omnia, 1983), Fernando de las Infantas, Juan Carlos Amat, cuyas obras con sus índices han sido reseñadas por J. M. Lloréns en el trabajo sobre el Renacimiento anteriormente reseñado, véase el gran estudio de F. J. León Tello, *Estudios de historia de la teoría musical* (Madrid, CSIC, 1962, 2 vols.) y la valoración de Samuel Rubio en el vol. II de la *Historia de la Música española* de Alianza Editorial (capítulo VI, pp. 245-264) y A. Zaldívar, «Reflexiones en torno a la modalidad polifónica en la música española ca. 1550: la aportación del Cancionero de Uppsala» (en *Nasarre*, 4, 1987, pp. 281-303).

9. La época del bajo continuo (ca. 1600-1750)

I. PRIMER PERÍODO

Bibliografías universales

Obras de carácter general

Un trabajo de gran importancia para entender muchos de los fenómenos, tendencias y formas del barroco es el de J. V. González Valle, «Música y Retórica: una nueva trayectoria de la "Ars musica" y la "Música práctica" a comienzos del Barroco» (en *RM*, X, 1987, pp. 811-841).

Los instrumentos de investigación

Los archivos españoles poseen gran cantidad de música de esta época sin publicar. Los instrumentos para informarse sobre ella son los catálogos particulares de cada archivo, que ya citamos en su correspondiente lugar.

Obras anteriores a 1700

Además del Cerone citado, debemos señalar a dos tratadistas posteriores insignes: Andrés Lorente, con su libro *El porqué de la Música* (Alcalá de Henares, Imp. de Nicolás de Xamares, 1672), más atado al pasado que el maestro napolitano; mucho más fecundo que el anterior es Pablo Nasarre, *Fragmentos músicos* (Zaragoza, ed. Tomás Gaspar Martínez, 1683), el cual mereció una ed. ampliada en Madrid, por José de Torres, 1700: (*Fragmentos músicos*; vol. I. Ed. facsímil de la obra ed. en Madrid en 1700 con introducción de A. Zaldívar. Zaragoza, Inst. Fernando el Católico, 1988; vols. II y III en preparación) y *Escuela música*, en dos partes que, aunque se publican en 1723 (Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 2.ª parte) y 1724 (Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1.ª parte), ciertamente ya estaba escrito en 1683 (*Escuela música según la práctica moderna*, ed. facsímil con estudio preliminar de L. Siemens, en 2 vols. Zaragoza, Inst. Fernando el Católico, 1980).

Bibliografías por países

España y Portugal

Obras de carácter general

La obra que ofrece una completa visión de conjunto, con amplia información, puesta al día, sobre la música del siglo xvii, es la de J. López-Caló, *Historia de la música española, 3: Siglo xvii* (Madrid, Alianza, 1983), a la que se puede añadir el conjunto de trabajos publicados bajo la dirección de E. Casares con el título *La música en el Barroco* (Oviedo, 1977). Véase también D. Vega, «El Barroco musical español. Precisiones sobre su naturaleza» (en *RM*, IV, 1981, pp. 237-267). Más para entender bien la música de este siglo de oro, de Lope de Vega y de Calderón, es preciso conocer mejor esta época de la historia de España, no sólo la literatura, sino las instituciones y los sucesos históricos que acarrearán la decadencia de la hegemonía española en Europa, y el trasiego importantísimo de su cultura hacia el Nuevo Mundo. Léanse los numerosos trabajos de R. Stevenson y de otros autores publicados especialmente en *Inter-American Musical Review* (que viene publicando desde 1980). Léase una buena historia de la literatura del siglo de oro, como el vol. II de la *Historia de la literatura española. Renacimiento y Barroco* dirigido por J. M. Díez Borque (Madrid, Taurus) o el t. III de la *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de oro: barroco* al cuidado de F. Rico (Barcelona, Ed. Crítica, 1983), por poner sólo unos ejemplos, además de la consulta de alguna historia de España de este período, como los volúmenes correspondientes de la *Historia de España* dirigida por R. Menéndez Pidal, o alguno de los interesantes trabajos de A. Domínguez Ortiz como puede ser *La sociedad española en el siglo xvii* en 2 vols. (Madrid, CSIC, 1963 y 1970).

Sobre la práctica del bajo continuo es muy esclarecedor el estudio, publicado en varias entregas, de L. Siéms, «El maestro de capilla Cristóbal de Isla (1586-1651)», *TSM* (1975) 49-55; (1977) 35-39 y 105-116.

Música profana

La música escénica se beneficia más y más de la enorme importancia que desde principios del siglo xvii posee el teatro en España, ya se trate de obras que incidentalmente usan la música (L. Stein, «Música existente para comedias de Calderón de la Barca», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del siglo de oro*. Madrid, CSIC, 1983, t. II), o de obras en las que la música es parte esencial, como la zarzuela y la ópera. Para una visión de conjunto, léase el trabajo de J. López-Caló y J. Subirá, «L'Opera in Spagna» (en la *Storia dell'Opera* dirigida por A. Basso, Turín, 1977, vol. II, t. I, pp. 490 y ss.). Es fundamental y esclarecedor el trabajo de R. Stevenson, «Espectáculos musicales en la España del siglo xvii» *Revista Musical Chilena* (1972) 1-44, trabajo reproducido en *La púrpura de la Rosa, Música: Tomás de Torrejón y Velasco, Texto: Calderón de la Barca*, Lima (Biblioteca Nacional, Instituto Nacional de Cultura). Véase también la síntesis de A. Martín Moreno «La música teatral en el siglo xvii español» (en *La música del Barroco*, Oviedo, 1977, pp. 125-146). La música escénica en España durante el siglo xvii, y el siglo siguiente, ha sido objeto de estudio recientemente por parte de diversos investigadores. Recordemos los trabajos de L. Stein publicados sobre este respecto en la *RM*, III (1980, pp. 197-234) y V (1982, pp. 225-234), además de su tesis doctoral, *Music in the Seventeenth century Spanish secular theater, 1589-1690* (Univ. of Chicago, 1987). Véanse también los ya antiguos trabajos de J. Sage, «Calderón y la música teatral» (en *Bulletin Hispanique*, 68, 1956, pp. 275-300), y la importante edición de J. E. Varey y N. D. Shergold, con transcripción de la música, por J. Sage, de la Zarzuela con texto de Juan Vélez de Guevara y música de Juan Hidalgo, *Los celos hacen estrellas* (Londres,

Tamesis Book, 1970). También habrá que estudiar el teatro desde el punto de vista de la escenografía, y aunque son pocos los datos que poseemos sobre el particular, ténganse presentes por ejemplo las ilustraciones de Baccio del Bianco para Andrómeda y Perseo de Calderón, observado por P. Dearborn Massar en «Scenes for a Calderón Play by Baccio del Bianco» (*Master Drawings*, 15, n.º 4, 1977, pp. 365-375, láms. 21-31), obra comentada con buena información por J. E. Varey en «Andrómeda y Perseo, comedia y loa de Calderón: afirmaciones artísticoliterarias y políticas» (en *RM*, 1987, pp. 529-545). Este artículo forma parte de un conjunto de trabajos leídos en el Symposium Internacional *La música para teatro en España* (*RM*, X, n.º 2, 1987), donde comparecen diversas comunicaciones de L. Robledo, D. Becker.

En cuando a la canción, nótese su estrecha relación con el teatro en G. Umpierre, *Songs in the plays of Lope de Vega. A study of their dramatic function* (Londres, Tamesis Books, 1975) y L. Robledo, «Música de cámara y música teatral en el primer tercio del siglo XVII. A propósito de Juan Blas de Castro» (en *RM*, X, 1987, pp. 489-499). Sobre las canciones del siglo XVII es preciso acudir a los múltiples trabajos de M. Querol, entre los que podemos reseñar «El romance polifónico en el siglo XVII» (en *AM*, X, 1955, pp. 111-120), *Música barroca española, vol. I. Polifonía profana (cancioneros del siglo XVII)* (Barcelona, CSIC, 1970), «Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII» (en *AM*, XXVI, 1971, pp. 93-111), «El Cancionero Musical de Olot» (en *AM*, XVIII, 1963), *Cancionero Musical de Góngora* (Barcelona, CSIC, 1975), y *Cancionero Musical de Lope de Vega. Vol. I: Poesías cantadas en las novelas* (Barcelona, CSIC, 1986), *vol. II: Poesías sueltas puestas en música* (Madrid, CSIC, 1987). M. Lambea, *Cancionero de la Sablonara* (Premio de la SEDM 1988, inédito).

Música religiosa

La síntesis sobre la música vocal religiosa de J. López-Caló (*Historia de la música española 3*, capítulo III, pp. 81-122) es ilustrativa. Lo que se pone en música es parte de los oficios litúrgicos, ciertas piezas que tradicionalmente eran cantadas en polifonía. En esta polifonía brillaron autores maestros de capilla herederos de los grandes compositores del siglo XVI. Es mucha la música que poco a poco se va publicando: D. Preciado, *Alonso de Tejada, polifonista español. Obras completas* (Madrid, Alpuerto, vol. I, 1974, vol. II, 1977), R. Mota Murillo, *Sebastián López de Velasco (1584-1659), Libro de misas, motetes, salmos, magníficos, y otras cosas tocantes al culto divino* (Madrid, SEDM, 1980; varios volúmenes en curso de publicación), L. Siemens, *Carlos Patiño (1600-1675). Obras musicales recopiladas. Vol. I: Motetes, antifonas e himnos, responsorios y lección de difuntos y secuencia del Espíritu Santo* (Cuenca, Cui, 1986), *vol. II: Secuencias del Corpus, nuevas antifonas marianas y 17 salmos bicolores* (Cui, 1987), *vol. III* (Cui, 1988), por no citar sino unos pocos. Las introducciones de las ediciones de estas obras ilustran bastante sobre la música vocal de esta época. Acúdase, cuando no haya ediciones especiales, a la ya citada de H. Eslava, *Lira Sacro-Hispana*.

Además de las obras litúrgicas propiamente dichas, esto es, con texto latino de la liturgia tridentina, en ciertos oficios de los días más solemnes, y especialmente al final de los maitines, se cantaban unas coplas en lengua vulgar llamadas villancicos. Sobre estas piezas, por las que sintieron gran afición los eclesiásticos de los siglos XVII y XVIII, léase el instructivo artículo de J. Moll, «Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII» (en *AM*, XXV, 1970, pp. 81-96; también López-Caló en su libro dedicado al siglo XVII (*op. cit.*, pp. 113-122) aporta datos de primera mano sobre el particular. Los archivos eclesiásticos están repletos de partituras con villancicos, cuyo valor literario y musical no siempre llega al de las obras polifónicas litúrgicas propiamente dichas. Entre las colecciones de villancicos editadas, consúltase J. Climent, *Juan Bautista Comes: Obras en lengua romance*

(Valencia, 4 vols., 1977-1979) y D. Becker, *Las obras humanas de Carlos Patiño* (Cuenca, Cui, 1987), y la más reciente de G. Tejerino Robles, *Villancicos en la Capilla Real de Granada*, 2 vols. (Granada, Centro de Documentación Musical, Junta de Andalucía, 1989).

Música instrumental

Es preciso distinguir en España el órgano del resto de los instrumentos. Sobre el instrumento, historia y organología, podrá encontrarse una información casi exhaustiva en L. Jambou, *Evolución del órgano español, siglos XVI-XVIII*, en 2 vols. (Oviedo, Univ., Servicio de Publicaciones, Ethos-Música Serie Académica, 2, 1988), donde se hallará bibliografía adecuada y gran cúmulo de documentos (en el vol. II). La música para órgano de este período y de otros, que en un principio comenzó a publicarse en Antologías, como las de F. Pedrell, *Antología de organistas clásicos españoles (siglos XVI-XVIII)* (Madrid, 1908; reed. en 2 vols. en Madrid, 1968); L. Villalba, *Antología de organistas clásicos españoles, siglos XVI-XVII* (Madrid, 1914; reed. a cargo de S. Rubio en Madrid, 1971); H. Anglés, *Antología de organistas españoles del siglo XVII* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1966, 4 vols.); J. Muset, *Early Spanish Organ Music* (Nueva York, 1948); W. Apel, *Spanish Organ Master after Antonio de Cabezón* (American Institute of Musicology, 1971); y A. Baciero, *Nueva biblioteca española de música de teclado. Siglos XVI al XVIII* (Madrid, UME, 7 vols., desde 1978), se empezó a editar monográficamente por autores. Así, M. S. Kastner, *Libro de tientos y discursos de músicas práctica y theórica de órgano, intitulado Facultad Orgánica (Acalá, 1626)* compuesto por Francisco Correa de Arauxo (Barcelona, 2 vols., 1948 y 1952. Reed. en Madrid, UME, 1974 (existe también una ed. facsímil ed. en Ginebra, Ed. Minkoff, 1981), J. Sagasta *Obras completas para órgano de Pablo Bruna* (Zaragoza, Inst. Fernando el Católico, 1979), o L. Siemens, *Antonio Brocante: cuatro tientos para órgano* (Madrid, Real Musical, 1980) y del mismo autor los tientos de Sola y Durán, impresos en París, 1967. Son muy esclarecedoras a veces las introducciones a estas ediciones y monografías específicas, como para Correa de Arauxo, la de D. Preciado, *Quiebros y redobles en Francisco Correa de Araujo* (Madrid, Alpuerto, 1973), quien además ha publicado muchos libros con música para tecla. El investigador que quiera adentrarse en las obras de tecla de este período tiene muy desbrozado el terreno por J. M. Lloréns, «Literatura organística del siglo XVI, fuentes, concordancias, autores, transcripciones musicales, estudios, comentarios y síntesis» (en *I Congreso Nacional de Musicología*, SEDM, Zaragoza, Inst. Fernando el Católico, 1981, pp. 29-131), donde, como queda reflejado en el título, se hace el inventario de todas las obras conocidas y se referencian las ediciones modernas con una bibliografía específica.

Sobre otros instrumentos, y en especial sobre la guitarra española que progresivamente sustituye a la vihuela en este siglo, tenemos algunos tratados contemporáneos, como el de Juan Carlos Amat, *Guitarra española de cinco órdenes* (Lérida, ed. por la viuda Anglada y Andrés Lorenzo, 1627), Luis de Briceño, *Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, impreso en París por Pedro Ballard (1626) (ed. facsímil en Ginebra, ed. Minkoff, 1972), Nicolás Doizi de Velasco, *Nuevo modo de cifra para atañer la guitarra con variedad, perfección...* (Nápoles, 1640). Es importante el artículo de E. Pujol «Significado de Joan Carlos Amat (1572-1642) en la historia de la guitarra» (en *AM*, V, 1950, pp. 125-146). Otras referencias relativas a la guitarra y al uso de otros instrumentos en el siglo XVII se encontrarán en el libro de J. López-Caló perteneciente a la *Historia de la Música española* de Alianza Editorial (vol. III, pp. 195-224).

La música para conjunto de instrumentos de carácter profano durante el siglo XVII en España se limita a la cita de dos compositores, quienes publican sus obras en los dos casos en Italia; se trata de Bartolomé de Selma y Salaverde (ed. a cargo de M. S. Kastner, *XXIII Canzon a 2 Bassi für Fagotte oder Posaune und Fagott und Basso continuo*, Maguncia, Schott.

1971; y también, *5 canzoni para instrumentos de viento o de cuerda y bajo continuo*, Barcelona, IEM, 1984) y Francisco José de Castro (*Trattenimenti Armonici da camera a tre, due violini, violoncello o cembalo*, ed. crítica moderna por G. Gálvez, Madrid, 1980).

Los músicos

Enumerar los músicos españoles que ejercen su actividad en la primera parte del siglo xvii puede ser tarea poco menos que imposible. No siempre corresponde la importancia de la música de determinados autores con la abundancia de datos biográficos. Si poco a poco se ha ido desvelando la saga de los Brocarte gracias a los sucesivos trabajos de D. Preciado recogidos posteriormente en 1 vol., (*Los Brocarte, ilustres organistas riojanos del siglo xvii*, Logroño, Gobierno de La Rioja, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1987), hace poco se dudaba sobre la nacionalidad y lugar de nacimiento del sevillano Correa de Araujo (A. Ramírez Palacios, «Sevilla, la patria de Francisco Correa de Araujo», en *RM*, X, 1987, pp. 717-810). Las ediciones de música de los grandes autores de este período suelen llevar amplia información sobre la biografía y la música: Aguilera de Heredia (L. Siemens), Sebastián López de Velasco (F. Mota), Alonso de Tejada (D. Preciado), Pablo Bruna (J. Sagasta), Correa de Araujo (Kastner), Selma y Salaverde (Kastner), Juan Bautista Comes (J. Climent), Sebastián Durón (L. Siemens), Carlos Patiño (L. Siemens), Joan Cererols (en la col. *Mestres de l'Escolania de Montserrat*), Cristóbal de Isla (L. Siemens).

II. SEGUNDO PERÍODO (1661-ca. 1750)

Los países latinos

La perspectiva francesa con que se ha escrito este manual no debe llevarnos a distorsionar nuestra visión general sobre la creación musical en Europa durante los siglos xvii y xviii. Aunque es evidente la hegemonía política francesa, la influencia de Italia sobre el resto de los países, incluida Francia, fue profunda y prolongada. La producción musical fue incluso de mayor calado en Italia, Alemania e Inglaterra. Por lo que se refiere a España, las corrientes más innovadoras, ya desde el siglo xvi, vendrán de Italia, de los grandes centros como Nápoles, Roma, Florencia, Bolonia o Venecia, y sólo a partir de la llegada de los Borbones en 1700 se consolidan procesos de mayor presencia francesa. Sobre este respecto ver V. Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)* (Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986). No obstante, esta presencia francesa se ve mermada en favor de la italiana después de las segundas nupcias de Felipe V con Isabel de Farnesio. Vuelve a ser necesaria una clara distinción entre las tendencias artísticas en la corte y en la nobleza, y la práctica musical en el resto del país, donde, por ejemplo, el teatro y otras manifestaciones festivas no pueden alcanzar el mismo grado de complejidad técnica o grandiosidad, ni ser tan permeables a las innovaciones.

La bibliografía señalada en el apartado anterior es útil también para este período. Muchos de los músicos habrán desarrollado su actividad durante la segunda parte del siglo xvii. Además de las obras generales allí apuntadas, consúltese el libro de A. Martín Moreno, *Siglo xviii*, perteneciente a la *Historia de la música española* de Alianza Editorial (vol. IV, Madrid, 1985), donde se pone orden a múltiples datos dispersos en investigaciones sobre la música del siglo xviii, y se encontrará puesta al día la extensa y creciente bibliografía sobre este período.

Además de los tratadistas teóricos con obras publicadas antes de 1700 (Cerone, Llorente, Nasarre, etc.), ya señalados en párrafos anteriores, tenemos que reseñar a diversos autores,

generalmente mezclados en vivas polémicas sobre detalles a veces insignificantes, en las que intervienen sabios polemistas como el P. Feijóo, cuya ideología musical ha sido estudiada en diversos trabajos por A. Martín Moreno («El padre Feijóo [1676-1764] y los músicos españoles del siglo XVIII», en *AM*, XXVIII-XXIX, 1973-1974; *El padre Feijóo y las ideologías musicales del siglo XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios orensanos, 1976; «El padre Feijóo y la estética musical del siglo XVIII», *II Simposio sobre el padre Feijóo y su siglo*, Oviedo, 1981), y otros autores como Sebastián Durón-Bonet de Paredes, Francisco Valle-Joaquín Martínez de la Rosa, Antonio Ventura Roel del Río, Antonio Rodríguez de Hita, el padre Antonio Soler, Antonio Eximeno, etc. La información que A. Martín Moreno aporta sobre dichas polémicas al final de su *Historia de la música...* ya citada (pp. 415-455) será buen punto de partida para abordar luego estudios particulares.

La música de Iglesia, hegemónica hasta este momento, va cediendo el paso progresivamente a la música profana, esto es, la destinada a ámbitos extralitúrgicos, e incluso extraeclesiásticos, por más que los autores sean, muchos de ellos, hombres de iglesia. El entramado social de la España de los siglos XVII y XVIII en los medios urbanos, y especialmente en la Villa y Corte de Madrid, propiciará una demanda de música diferenciada, como siempre había ocurrido sin duda, por su destino.

La música escénica no sólo comprende los géneros mayores, practicados sobre todo en la corte, como la ópera y la zarzuela, sino también otros más sencillos como la tonadilla o los villancicos representados (ver L. Siemens, «Villancicos representados en el siglo XVII: el de ángeles y pastores de Diego Durón [1692]», en *RM*, X, 1987, pp. 547-558). Por lo que se refiere a la corte, la llegada de Farinelli (1737), la reforma del Real Coliseo del Retiro que reinició su actividad el 1 de diciembre de 1738, son un jalón importante que inaugura una etapa de esplendor sin parangón en Europa que durará hasta la llegada de Carlos III. Una fuente inestimable de información es el espléndido manuscrito de Farinelli, *Fiestas reales*, conservado en la Biblioteca de Palacio.

La obra general básica para el estudio de esta música sigue siendo la de E. Cotarelo y Mori, *Origen y establecimiento de la ópera hasta finales del siglo XVIII* (Madrid, Archivos, 1917) e *Historia de la Zarzuela* (Madrid, Archivos, 1934). Nótese que también hay ópera en Barcelona (R. Alier, «Los orígenes de la ópera en Barcelona», en *Ritmo*, 1981, n.º 508, pp. 23-28), Cádiz, Valencia (*La ópera en la vida teatral valenciana en el siglo XVIII*, Valencia, Diputación Provincial, 1960), Baleares, Zaragoza, Sevilla (F. Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Univ., cátedra Feijóo, 1974), etc. Un libro no específicamente musical, pero muy esclarecedor es el de D. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española* (Madrid, Gredos, 1969). Entre los compositores más representativos de la música escénica en este período (1650-1750) podemos citar a Juan Hidalgo, con obras como *Celos aún del aire matan* (1660) con texto de Calderón, y *Los celos hacen estrellas* (cuyo estudio y edición ya se han citado anteriormente) con texto de Juan Vélez de Guevara; Sebastián Durón, con *Salir el Amor del Mundo* (1696) (ed. por A. Martín Moreno en Málaga, 1979) con texto de José Cañizares y *La guerra de los gigantes* (1700). Otros compositores de música escénica de interés son Antonio de Literes, José de Nebra, José Peyró (cf. L. Stein, «El Manuscrito Novena...», ya citado).

Los archivos de la Biblioteca Nacional, del Palacio Real y Municipal de Madrid conservan no poca documentación inédita sobre el particular. Las diversas obras de E. Cotarelo y Mori y en especial las numerosas de J. Subirá, superadas en muchos aspectos, sobre la música escénica, siguen siendo básicas.

Los instrumentos principales para los que se compone música destinada a ámbitos no eclesiásticos, la corte y la nobleza principalmente, serán el clave e instrumentos de tecla en general, el violín y la guitarra. La música para tecla, incluida la escrita para órgano viene siendo editada, como ya hemos advertido en párrafos anteriores, en Antologías o en colección parcial de un solo autor. Sería prolijo citar todas ellas, las cuales ya han sido listadas por A. Martín Moreno en su vol. IV de la *Historia de la música española* (pp. 463-467). Citemos

únicamente las nuevas obras de D. Scarlatti y otras editadas por R. Álvarez en *Obras inéditas para tecla* (Madrid, SEDM, 1984) o D. Preciado, *Doce compositores aragoneses de tecla (siglo XVIII), biografías, estudios y transcripciones* (Madrid, Editora Nacional, 1983), y entre las obras completas hay que citar a título de ejemplo las de *Juan Cabanilles (1644-1712), Opera Omnia* a cargo de H. Anglés (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1927, 4 tt.), completado por J. Climent, *Musici Organici Johannis Cabanilles. Opera Omnia*, vol. V (Barcelona, Diputació de Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1986), y, transcrito por él mismo, *Tientos, pasacalles y gallardas* de J. Cabanilles (Madrid, UME, s.a.). Ver también, J. M. Lloréns-J. Sagasta, *J. Cabanilles: Versos para órgano*, vol. I (Barcelona, CSIC, IEM, 1966) y las *Obras completas de José Elías*, en edición asimismo de J. M. Lloréns (Barcelona, Diputación, 1971-1975, 2 vols.; existe una ampliación del vol. II —IIB— del mismo autor en colaboración con J. Sagasta, ed. en el mismo lugar en 1986); Antonio Martín y Coll, *Tonos de palacio y canciones comunes*, Transcripción y estudio por Julián Sagasta, Madrid (Unión Musical Española) 1984.

El violín y su música en España durante este período comienzan a ser más conocidos, después de los estudios del P. Donostia y J. Subirá, *Seis sonatas para violín y piano*, Barcelona (IEM) 1955-1966, gracias a las ediciones y estudios de L. Siemens, *José Herrando (ca. 1720-1763). Tres sonatas para violín y bajo solo y una más para flauta travesera o violín, entre las que se incluye la intitulada «El jardín de Aranjuez en tiempo de Primavera», con diversos cantos de pájaros y otros animales* (Madrid, SEDM, 1987), así como los más recientes de Ledesma (SEdM, 1989) y Rexachs (SEdM, 1990), por el mismo autor, y E. Moreno, «Un ejemplo de "scordatura" violinística en la música española: la sonata de Pablo Rosquellas» (en *RM*, X, 1987, pp. 965-974). La aportación más notable al conocimiento de la música para violín es la de estos dos autores en sendos largos trabajos: L. Siemens, «Los violinistas compositores en la corte española durante el período central del siglo XVIII» en *RM*, XI (1988) 657-765, y E. Moreno, «Aspectos técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): El violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII», *RM*, XI (1988) 555-655.

La guitarra tiene un gran auge en este período, y prueba de ello son los diversos libros pedagógicos para tañer este instrumento que escriben algunos importantes guitarristas como Gaspar Sanz, *Instrucción de Música sobre la Guitarra española (Zaragoza, 1697)* (ed. facsímil en Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979; y Ginebra, Minkoff, 1976), Lucas Ruiz de Ribayaz, *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española...* (por Melchor Álvarez, 1677) (ed. facsímil en Ginebra, Minkoff, 1972; y otra a cargo de R. de Zayas en Madrid, Alpuerto, Opera Omnia, 1987), Francisco Guerau, *Poema harmónico, compuesto de varias cifras por el temple de la Guitarra española...* (Madrid, impr. de M. Ruiz de Murga, 1684), ver G. Arriaga en *RM*, 7 (1984) pp. 253-299. Y por último, Santiago de Murcia, *Resumen de acompañar la parte con la guitarra (Madrid, 1714)* (ed. facsímil en Madrid, Arte Tripharia, 1984).

La música de iglesia, vocal e instrumental, se circunscribe a las capillas de las catedrales o colegiatas, repartidas por toda la geografía peninsular, y de los reyes, las cuales estaban regidas por el costumbrario y sometidas a las obligaciones impuestas por los cabildos y los propios monarcas. Los motetes, salmos y demás piezas, litúrgicas o no, que tradicionalmente eran puestas en polifonía se vuelven a componer en un estilo nuevo en el que el bajo continuo dará lugar poco a poco a una concertación instrumental más rica. Muchas de las obras compuestas en este período duermen todavía en los archivos, por lo que el estudioso deberá acudir a los catálogos correspondientes que, además de los del P. López-Caló ya mencionados, se están publicando sobre cada catedral, colegiata, capilla, etc. La lista de autores y las obras publicadas en edición moderna pueden consultarse en el trabajo ya citado de J. M. Lloréns («Literatura organística...») para el siglo XVII, que abarca autores cuya actividad se prolonga hasta el siglo XVIII, y para este siglo, las páginas dedicadas por A. Martín Moreno en el vol. IV de la *Historia de la música española* (pp. 461-467).

Imposible hacer referencia a todos los músicos importantes que ejercieron su actividad durante este período. Como autores significativos, además de los ya citados anteriormente,

podemos nombrar a Sebastián de Albero (ed. de G. Gálvez, *Treinta sonatas para clavicordio*, Madrid, UME, 1978; y la ed. de A. Baciero, *Sonatas, vol. I*, Madrid, Real Musical, 1978), Rafael Anglés (en ed. de J. Climent, *Dos sonatas para clave*, Madrid, UME, 1970, y *Cinco pasos para órgano*, Barcelona, IEM, 1975; y ed. D. Preciado, *Salmódia para órgano*, Madrid, UME, 1981), los Nebra (ed. de I. Cárdenas, *Seis sonatas para teclado de Manuel Blasco de Nebra*, Madrid, SEDM, 1987), Joaquín Oxinaga (obras ed. por J. López-Calo, San Sebastián [Sociedad de Estudios Vascos] 1989), Sebastián y Diego Durón (ed. L. Siemens, *Ya rompen sus velos, villancico de Navidad a 8 con chirimías y bajo continuo*, de Diego Durón. Madrid, SEDM, 1983), José Ferrer (ed. D. Preciado, *Sonatas para clave*, Madrid, Real Musical, 1979), Joaquín García (ed. L. Siemens, *Tonadas, villancicos y cantadas*, Cuenca, Cui, 1984), José Lidón (en ed. de S. Rubio, *Preludio e intento* [órgano], y *Preludio y fuga sobre «Sacris Solemnis» hispano*, en TSM, 1963, t. II), Antonio de Literes (ed. de A. Martín Moreno, «Contada sola de Reyes con violines y oboe. Ah del rústico [1710]», en TSM, n.º 643, 1978), Melchor López (*Villancicos galegos da catedral de Santiago*, ed. de J. Trillo y C. Villanueva, La Coruña, Castro, 1980), Francisco Manalt (*Seis sonatas para violín y piano*, ed. del P. Donostia, Barcelona, IEM, 1955, 1960, 1966), José Pradas (Obras diversas ed. por J. Climent: *Cinco arias para tiple y continuo*, TSM, 1974, IV; *Matutinas aves* [1743], *villancico al Santísimo Sacramento a ocho voces*, TSM, III-IV, 1975; *Vive y ama* [recitado y aria] [1732], TSM, IV, 1975, Vicente Rodríguez Montllor (ed. de D. Preciado), *Peces per a orgue sobre el Pangelingua espanyol*, Valencia, Inst. Alfonso el Magnánimo, 1981; ed. de J. Climent, *Dos toccatas para órgano con clarines*, Valencia, catedral, 1982, y *Sonatas*, Valencia, Inst. Alfonso el Magnánimo, 1977), Francisco Valls (en ed. de J. López-Calo, *Missa Scala Aretina for 11 voices in 3 choirs, instruments and continuo*, Londres, ed. Novello, 1978), a los que hay que añadir la pléyade de músicos de Montserrat, como Fray Miguel López y otros, cuyas obras publican los monjes de Montserrat en la colección *Mestres de l'escolania de Montserrat*, y por supuesto, Domenico Scarlatti, músico italiano que llega a España acompañando a D.ª Bárbara de Braganza, de quien han aparecido modernamente algunas obras editadas por R. Álvarez (*op. cit.*), que no están consignadas por Longo o Kirkpatrick.

10. El llamado período «clásico» (ca. 1750-1800)

I. GENERALIDADES, FUENTES

Visión de conjunto

Es conveniente iniciar el estudio de este período leyendo obras sobre él, como las de A. Domínguez Ortiz, *La sociedad española en el siglo XVIII* (Madrid, CSIC, 1955) y otras más recientes de este mismo autor. Algunas historias de la literatura deben ser muy útiles, como la de J. M. Caso González, *Historia crítica de la literatura española. 4. Ilustración y Neoclasicismo* (Barcelona, Crítica, 1983). Léase también el siguiente libro de J. Marías, *La España posible en tiempos de Carlos III* (Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones; reed. en Barcelona, Planeta, 1988).

En español, sobre música, está traducido el libro de Ch. Rosen, *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven* (Madrid, Alianza, 1988), que puede orientar sobre este período).

Una obra esclarecedora sobre la música en el ámbito español en la segunda mitad del siglo XVIII es la reciente de A. Gallego, *La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado* (Madrid, Alianza, 1988); el estudioso encontrará en este libro una visión global del período en los ámbitos de la cultura donde se sitúa la música en sus múltiples manifestaciones, los cambios sociales que imponen nuevos hábitos en la creación musical y una interpretación personal basada en los escritos de la época. Son de gran utilidad para el investigador sus Apéndices, y, en especial, el Apéndice I: *Escritos de música en el reinado de Carlos III. Ensayo de una biblioteca musical cronológica (1759-1788)*, en donde, año por año se reseñan las obras impresas referidas a la música en dicho período.

La vida musical

Los aspectos sociológicos están bien tratados por A. Gallego (*op. cit.*) y en el párrafo dedicado a los músicos de la burguesía por A. Martín Moreno (*Historia de la música...*, pp. 288-338). Léase también el libro de C. Martín Gaité, aunque no estudie la música de manera específica, *Usos amorosos del dieciocho en España* (Madrid, Siglo XXI, 1972).

Escritos sobre la música

Consúltese el Apéndice I de la obra de A. Gallego citada (pp. 199-225). Háganse notar especialmente las obras de Antonio Roel del Río (1760), Antonio Rodríguez de Hita (1757) (F. Bonastre, «Estudio de la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodríguez de Hita», en *RM*, II, 1979), Jerónimo Romero de Avila (1761), el P. Antonio Soler (1762), José Vila (1766), Pablo Esteve (1766-1768), la edición italiana de Antonio Eximeno (1774), que tanta polémica suscitó, el poema sobre la música de Tomás Iriarte (1779), Juan Francisco de Sayas (1761), el marqués de Ureña (1785), Vicente Adán (1786-1787), etc. Sobre estética musical, consúltese las obras de E. Fubini (*La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona, Barral, 1971), y, en un estudio particular sobre la figura de E. de Arteaga, el libro de E. Marja Rudat, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga. Orígenes, significado y actualidad* (Madrid, Gredos, 1971).

II. MANNHEIM Y EL PERÍODO DE TRANSICIÓN

Generalidades

La subida al trono de España de Carlos III en 1759, venido desde Italia, puede considerarse como el inicio de una nueva etapa marcada con el signo de la Ilustración, y es este espíritu, más que la acción personal del monarca, poco aficionado a la música como es bien conocido, lo que va a imprimirse en las nuevas obras que se producirán bajo el sello del Clasicismo, cuyas raíces próximas en el terreno de las ideas las encontramos ya firmemente planteadas en la *Poética* de Luzán publicada en 1737.

La razón impera como principio y fundamento del buen gusto, opuesto a las extravagancias de la época anterior dominada por polémicas estériles, según opinión de un crítico como Leandro Fernández de Moratín. Si durante las primeras décadas del siglo XVIII se había producido un acercamiento a las corrientes principalmente francesas, ya antes de que mediara el siglo, con la llegada de Isabel de Farnesio, se produce, en algunos terrenos, una mayor influencia italiana que cristalizará sobre todo en la llegada de Carlos III a España. El estudioso de la segunda mitad del siglo XVIII en España, tiene que tomar con precaución la periodización impuesta por los historiadores de otros países.

La ópera

Con relación a la música escénica conviene conocer las ideas contemporáneas sobre el teatro. En sus *Memorias literarias de París* (1751), Luzán critica gran número de obras de teatro francesas por su servil imitación de los antiguos, y se adhiere a la comedia sentimental, de gran éxito en ese momento. El espíritu neoclásico reacciona también contra el teatro tradicional español, llegándose a suprimir incluso los autos sacramentales tras los duros ataques de Nicolás Fernández de Moratín, y Clavijo y Fajardo. En este contexto triunfa la ópera italiana con músicos, asimismo italianos. A falta todavía de unos estudios monográficos sobre la música escénica en este período, la información esencial sobre la misma deberá ser recabada de las obras generales ya citadas de E. Cotarelo y Mori, J. Subirá, A. Martín Moreno y A. Gallego.

El oratorio

El oratorio, ligado a la liturgia protestante, no se practica en España. La música litúrgica, sin embargo, está bien representada, y se sitúa entre la necesaria renovación impuesta por la obligación de componer obras nuevas anualmente para determinadas fiestas, lo cual es motivo de progreso y modernidad, y la inercia que arrastra la propia liturgia unida a la pobreza de determinadas iglesias. Léase la buena e interesante comunicación de Pilar Alén «Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII» (en *Actas del CIEMO*, vol. II, pp. 39-49), y toda la primera parte que ocupa la mitad del libro de A. Martín Moreno (*Historia...*, pp. 7-212), donde se describe la estructura de las capillas y se hace un recorrido por las más importantes de España, señalando obras y autores importantes, así como el capítulo II del libro citado de A. Gallego (pp. 41-66), y la enorme información que aparece en los catálogos de los archivos de música de las catedrales, como los publicados por J. López-Calo y otros. Nótese, asimismo, que los maestros de capilla de la corte o de las catedrales de sus respectivas ciudades, compondrán también, según las necesidades del momento, música escénica y de cámara. Así, por ejemplo, S. Durón, Nebra, Literes, etc. El villancico puede considerarse como una forma propiamente hispánica de música paralitúrgica, cuyas obras, de valor muy desigual, llenan nuestros archivos. Destacaremos el centenar de ellos, compuestos por el Padre Soler, en curso de edición a cargo de P. Capdepón.

La música de cámara

Entiéndase la música de cámara de este período como la define A. Martín Moreno (*Historia...*, p. 213) en el sentido funcional de la palabra: música producida para la cámara de los reyes, infantes, nobles, etc.

La música para tecla (en la que podemos incluir la música de órgano destinada a la Iglesia) tiene grandes representantes durante este período entre los que destaca sin duda el discípulo de Nebra y Scarlatti, Padre Antonio Soler (ed. de S. Rubio: *Sonatas para instrumento de tecla*, 7 tt. con estudios introductorios, Madrid, UME, 1952-1972; *Seis conciertos de dos órganos obligados*, Madrid, UME, 1968; *Fandango*, Madrid, UME, 1971).

Adviértase que el Padre Soler no es un caso aislado, como a veces puede entenderse fuera de España; antes bien, su música emerge en un conjunto bien poblado de obras de otros grandes autores.

La agrupación de instrumentos, generalmente con el violín como protagonista (sustituido a veces por la flauta), tiene en este momento una relevancia que todavía no podemos reconocer, debido a la carencia de ediciones modernas.

Sobre la música y músicos de este período fueron interesantes las aportaciones de N. Solar Quintés en numerosos artículos publicados en *Anuario Musical* (2, 1947; 3, 1948; 4, 1949; 5, 1950; 6, 1951; 9, 1954; 10, 1955; 11, 1956; 13, 1958; 15, 1960; 18, 1963; 20, 1965...).

Las composiciones y las actuaciones de algunos virtuosos instrumentistas fueron reconocidas en su época, como las de los ya citados en el capítulo anterior y de otros más jóvenes como la de los hermanos Plá, cuyas obras se publicaron fuera de España (cf. B. Kenyon de Pascual, *Dos tríos de Plá. Trío para oboe, violín y violoncello, y trío para dos flautas (o violines) y bajo*, Madrid, SEDM, 1987; también, en revisión de R. Gerhard y J. Dolcet, *Sonata III per a dos oboes, violines o flautas i baix continu*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Diputació, 1986). El compositor Carlos Ordóñez, que produjo toda su obra en el ambiente vienés, destaca especialmente por sus sinfonías y música de cámara (*Cuartetos*, Modson, Wisconsin, A-R Ed., Inc.). La música de violinistas como José Herrando o Salvador Rexach se va conociendo mejor gracias a las ediciones de L. Siemens, *Tres sonatas para violín y bajo solo y una más para flauta travesera* (Madrid, SEDM, 1987) (existe otra ed., bastante antigua y poco

rigurosa, a cargo de J. Nin, *Obras para violín de José Herrando*, París, Classiques Espagnoles du violín, Max Esching, 1938). El mismo L. Siemens ha realizado una gran investigación ya citada anteriormente, sobre los violinistas de la corte de Madrid.

Una cierta recuperación didáctica sobre los instrumentos se aprecia también en este período a través de los tratados de grandes maestros como José Herrando, *Traado de violín* (1766) estudiado por E. Moreno (*RM*, XI [1988] pp. 555-655), Fernando Ferrandiere, *El Pronuario Músico para el instrumentista y cantor* (reed. anast. por E. Moreno, Málaga, 1771), y los diversos métodos para aprender a tocar la guitarra de Andrés de Sotos (Madrid, 1764), Pablo Minguet e Yrol (Madrid, 1754) (ed. facsímil de *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales, como son la guitarra...*, Ginebra, Minkoff, 1982).

III. LA GENERACIÓN DE HAYDN Y MOZART

El gusto por la música de autores extranjeros en España, más allá de la tradicional e inevitable referencia a Francia en la primera época borbónica, y a Italia en la música escénica, se ve plasmada a fines del siglo XVIII sobre todo en los «conciertos de instrumentos y voces» en algunos de los teatros más importantes de Madrid. Léanse los diversos trabajos reunidos en J. Subirá, *Temas musicales madrileños* (Madrid, CSIC, 1971).

La llegada a España de Luigi Boccherini, traído por el infante don Luis Antonio de Borbón, hermano de Carlos III, coloca a la corte de Madrid en los primeros puestos en cuanto a nivel de calidad y modernidad de la música allí interpretada. Sobre este gran músico hay que acudir a la información proporcionada por J. Subirá y N. Solar Quintés (artículos diversos publicados en *Anuario Musical*) y para la obra escénica «La Clementina» al de A. Gallego en la *Revista de Musicología* (*RM*, X, 1987, pp. 633-639), a la espera de la edición musical de esta misma obra. Sobre el prestigio de la música de Haydn en España, da una idea la famosa *Epístola escrita en 20 de mayo de 1776* y el poema *La Música* de Tomás de Iriarte y otros escritos del mismo autor cuyas referencias podrán encontrarse en A. Martín Moreno (*Historia...*, pp. 276-288) y A. Gallego (varios párrafos de su libro *La música en tiempos de Carlos III*).

Influido sin duda por la escuela de Mannheim, Vicente Martín y Soler, que gozó de merecida fama como compositor por sus contemporáneos, incluido Mozart, necesita un buen estudio monográfico, el establecimiento de su catálogo y la publicación de sus obras (cf. *Six Cançons italianes*, prólogo de R. Alier y revisión de J. Doménech, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1981; y G. Gálvez, «Un nuevo hallazgo de música escénica de Vicente Martín y Soler: Il Burbero di buon cuore» (*RM*, X, 1987, pp. 623-631).

Para conocer la música de finales de siglo en España servirán como referencias las obras, en especial las sonatas y sinfonías, de Carlos Baguer, ahora mejor conocidas gracias a las ediciones y estudios de M. Ester Sala, *Siete sonatas* (Madrid, UME, 1976), *Tres sinfonías para tecla* (Barcelona, IEM, CSIC, 1984), «Algunos datos biográficos de Carlos Baguer (1786-1808), organista de la catedral de Barcelona» (*RM*, VI, 1983, pp. 223-251); y J. M. Vilar, *Carlos Baguer, Sinfonías* (de próxima aparición en la SEDM). Sus oratorios, género musical practicado al final de su vida, están sin publicar. Estas obras de Baguer dan una idea de la sólida formación musical que poseían muchos maestros de capilla y organistas de las catedrales españolas a fines de siglo, y dan fe de estar totalmente al día en las tendencias estéticas y estilísticas del momento.

11. El primer Romanticismo (ca. 1800-60)

El siglo XIX en la historia de la música española no ha sido estudiada como su proximidad cronológica hubiera permitido pensar.

El estudioso debe percatarse del enfoque principalmente francés con que se ha escrito este manual, y si bien la música en la España del siglo XIX no parece tener el grado de originalidad ni la extensión que posee en otros países, no es menos cierto que este país se hace eco rápidamente de las más modernas tendencias, y se practica una música de cierta solidez. El gran musicólogo Gevaert en su memoria al rey de los belgas sobre su viaje a España a mediados del siglo XIX, reconoce que en ningún lugar de Europa se realizan, como en España, oposiciones tan difíciles para cubrir las plazas vacantes de organistas y maestros de capilla de las catedrales, para añadir a continuación que en ningún lugar de Europa se interpreta peor la música que en las catedrales españolas.

No hay género musical en el que no haya destacado algún autor español: la ópera, el oratorio, la música de salón, la canción, la música sinfónica, el piano, la guitarra, etc., en los que había que dedicar especial atención a compositores como Juan Crisóstomo Arriaga (C. A. Figuerido, *El arte y la mente del músico Juan Crisóstomo Arriaga*, Bilbao, 1948; S. Ruiz Jalón, *Juan Crisóstomo Arriaga*, Bilbao, 1979), Hilarión Eslava, sobre el que se consultará *Monografía de Hilarión Eslava*, de varios autores (Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1978), Eugenio López (a la espera de un documentado trabajo de A. Gallego), Santiago de Masarnau (monografía de fin de carrera en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid por M. C. Granero, inédita), Marcial del Adalid (M. Soto Viso, *Marcial del Adalid, Mélodies pour chant et piano. Cantares viejos y nuevos de Galicia*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1985), y tantos otros que carecen de estudio. La biblioteca con más documentación sobre este período es sin duda la del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y, en provincias, los archivos de las instituciones que fomentaron e incluso sufragaron óperas y conciertos, sin olvidar tampoco los archivos eclesiásticos. Es en este período en el que se inicia, por imperativo del interés romántico sobre el pasado, el estudio y edición de la música antigua, uno de cuyos exponentes más notables es la *Lira Sacro Hispana* de Hilarión Eslava (Madrid, 1852-1860, 10 vols.)

La historiografía musical española se inicia en el siglo XIX. La mejor información sobre los músicos de este siglo la encontraremos en las obras de los contemporáneos como Saldoni, Soriano Fuertes, y en los autores algo posteriores como Barbieri, Mitjana, Pedrell.

Las publicaciones periódicas, diarios o no, son una fuente inapreciable de datos referentes a la biografía de autores, estrenos de obras, ambiente sociológico-musical, etc.

Hay que tener en cuenta que la vida musical no se centra únicamente en la capital de España, sino también en la periferia, como ha señalado X. M. Carreira en «Centralismo y periferia en el teatro musical español del siglo XIX» (en *Actas del CIEMO*, vol. II, pp. 155-172), donde se encuentra amplio material bibliográfico. Este volumen de las Actas del Congreso de Salamanca dedica su apartado IV al siglo XIX, y en él se reúnen trabajos sobre temas concretos de este siglo de R. Barce, X. M. Carreira, J. Bagüés, L. Powell, C. Gómez Amat, S. Gut, M. A. Virgili, R. Martínez Anguita y M. Soto Viso. La historia de la música en este siglo en España ha sido escrita por C. Gómez Amat en el volumen correspondiente de la *Historia de la música española* de Alianza Editorial (5: *Siglo XIX*, Madrid, 1984), que debe considerarse como punto de partida para profundizar en las diversas materias allí solamente esbozadas.

Un acontecimiento básico en la historia de la música del siglo XIX es la fundación del Real Conservatorio de Música de Madrid. Sobre este punto se leerá el libro de F. Sopena *Historia crítica del Conservatorio de Madrid* (Madrid, Ministerio de Educación, 1967).

La división entre primer y segundo romanticismo no siempre aparecerá con nitidez, dado que la propia estética o pensamiento románticos aparecen en España con algunas particularidades, y sobre todo con cierto retraso, si atendemos a los tradicionales criterios literarios. Es preferible, ante la duda, una periodización cronológica basada en acontecimientos político-sociales de gran transcendencia, partiendo desde el reinado de José Bonaparte y la Guerra de la Independencia, momento en que el pueblo español parece revivir bajo los patrones románticos. La llegada del absolutismo con Fernando VII no sería una fecha relevante para la historia de la música. Pero sí lo sería la era isabelina y la Revolución desde 1843 hasta 1875, momento en que se inicia la época de la Restauración hasta el advenimiento en 1902 del rey Alfonso XIII.

El congreso de la SEDM (Granada, mayo, 1990), dedicado a estudiar la música del siglo XIX en España (cuyas actas —en prensa— aparecen como número monográfico de la *Revista de Musicología*, SEDM) ha sido una oportunidad para poner de relieve época harta oscura de la historia de la música española. En cualquier caso, la documentación más importante sobre este período con numerosas partituras se encuentra en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

12. El segundo Romanticismo (ca. 1860-1918)

Nuevamente se encuentra aquí el estudioso de la música española con la dificultad de hacer coincidir las tendencias artísticas de un segundo romanticismo a postromanticismo con una cronología estanca. El postromanticismo tendrá en España un marcado sello nacionalista, preconizado ya por teóricos del siglo xviii como Eximeno, que perdurará hasta mediados del siglo xx (cf. F. Pedrell, *Lírica nacionalizada*, París, 1913). Para una visión global de este período, muy rico en contenidos estéticos, léase la larga ponencia de E. Casares «La música española hasta 1939 o la restauración musical» (en *Actas del CIEMO*, vol. II, pp. 261-340). Ténganse en cuenta también los capítulos dedicados respectivamente a la música de final del siglo xix y de principios del xx en C. Gómez Amat (*Historia de la música...*, vol. IV: *siglo xix*) y en T. Marco (*Historia de la música española. 6: Siglo xx*, Madrid, Alianza, 1983). La perspectiva desde donde se contempla la música de este período, a caballo entre los dos siglos, llevará al investigador a estudiarla por géneros, autores y por su estética. La amplia bibliografía dedicada a la música de este período se centra sobre todo en los autores y en sus obras. No obstante, géneros como la zarzuela, cuentan con estudios específicos (como el de Balboa, ya citado en el primer capítulo). Si bien autores como Barbieri (sobre el que se leerán los breves, pero sustanciosos párrafos de R. Stevenson, además de la introducción de J. López-Calo y E. Casares en la edición del *Legado Barbieri* (Edición de E. Casares, vol. I, Madrid, Fundación del Banco Exterior de España, 1986), Ruperto Chapí, Tomás Bretón, merecerán consideración especial.

Como auténticos documentos dignos de estudio son los libros de A. Salazar, *Música y músicos de hoy. Ensayos sobre la música actual* (Madrid, Ed. Mundo latino, 1929), y *La música española contemporánea* (Madrid, Ed. La Nave, 1930), entre otros títulos, donde, sin contar la real influencia que las opiniones de este autor tuvieron entre sus contemporáneos, puede percibirse la visión que tiene sobre los músicos de su generación y la anterior.

Los más cualificados compositores de este período son Albéniz (A. Iglesias: *Isaac Albéniz (su obra para piano)*, 2 vols. Madrid, Alpuerto, 1987; catálogo no crítico con bibliografía actualizada), Granados (léanse los testimonios de F. Pedrell, *La personalidad artística d'en Granados*, Barcelona, 1916, y E. López Chávarri, *Enrique Granados, el hombre, el artista*, Madrid, 1916; y además, el catálogo no crítico de sus obras, así como una bibliografía actualizada de A. Iglesias, *Enrique Granados (su obra para piano)*, 2 vols. Madrid, Alpuerto, 1985-1986).

Para estudiar a Manuel de Falla habrá que consultar ineludiblemente el archivo que lleva su nombre, metódicamente enriquecido, tras largos años de esfuerzos, por D.^a Maribel Falla.

El catálogo crítico ha sido publicado por A. Gallego, *Catálogo de obras de Manuel de Falla* (Madrid, Ministerio de Cultura, 1988). Una bibliografía cronológica, prácticamente exhaustiva, con enumeración de los escritos del compositor, ha sido elaborada por E. García de Paredes, en *Manuel de Falla tra la Spagna e l'Europa, Atti del Convegno Internazionale de Studi* celebrado en Venezia, 15-17 maggio, 1987 (a cura di P. Pinamonti; ed. en Florencia, Leo S. Olschki ed., 1989, pp. 269-287).

Al lado, o tras las huellas de Falla, otros compositores concretarían su nacionalismo en la exaltación de la música de su región: en Andalucía, Joaquín Turina (J. M. Benavente, *Aproximación al lenguaje musical de J. Turina*, Madrid, Alpuerto, 1983); en el País Vasco, Jesús Guridi (V. Pliego, *Catálogo de obras de Jesús Guridi [1886-1961]*, Madrid, Fundación Juan March, 1989) y J. M. Usandizaga (J. M. Arozamena, *Josebemari Usandizaga y la bella época donostiarra*, San Sebastián, 1976); en Cataluña, Manuel Blancafort, Federico Mompou (M. S. Kastner, *Federico Mompou*, Madrid, 1947, reed. en Barcelona, 1975; y A. Iglesias, *Federico Mompou [su obra para piano]*, Madrid, Alpuerto, 1976); en Valencia, Manuel Palau (A. Mingote, *Manuel Palau*, Valencia, 1946), E. López Chávarri, Oscar Esplá (A. Iglesias, *Oscar Esplá*, Madrid, Alpuerto, 1973), entre otros muchos que el estudioso podrá ver en cualquier obra general ya citada.

13. El siglo XX

La música española durante el siglo xx, por su calidad y aceptación en el mundo entero, ocupa un lugar objetivamente destacado junto a la de otros países estudiados en este capítulo. El musicólogo debe pues entender su ausencia aquí como una omisión del todo injustificada, con la que, ya en 1929, un ilustre musicólogo francés no podía estar de acuerdo cuando hablaba del florecimiento de la música española (H. Collet, *L'Essor de la Musique Espagnole au xx^e siècle*, París, 1929).

Sobre la música del siglo xx en España, además de la obra de Tomás Marco, léanse los libros, en buena parte testimoniales, por lo que pueden ser utilizados como fuentes documentales, de F. Sopena, *Historia de la música española contemporánea* (Madrid, 1958), y de A. Fernández Cid, *Músicos que fueron nuestros amigos* (Madrid, 1967) y *La Música española en el siglo xx* (Madrid, 1973), así como los de M. Valls, *La música catalana contemporánea* (Barcelona, 1960) y *La música después de Falla* (Madrid, 1962).

En el capítulo anterior se ha hecho referencia al nacionalismo y a varios de los principales autores que siguen esta corriente, la cual se prolonga todavía durante buena parte del siglo xx. También se ha citado la zarzuela como un género siempre vivo, en el que cabía señalar a autores como Amadeo Vives, José Serrano, Jacinto Guerrero, Pablo Sorozábal o Federico Moreno Torroba (ver el libro mencionado de Balboa).

Pero hay nombres aparentemente destacados que tuvieron una importancia real por sus obras y por su magisterio; además de los ya citados Turina, Esplá y Guridi, caben destacar personalidades como Conrado del Campo (M. Alonso, *Catálogo de obras de Conrado del Campo*, Madrid, Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March, 1986) y Julio Gómez (B. Martínez del Fresno, *Catálogos de obras de Julio Gómez*, Madrid, Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea de la Fundación Juan March, 1987).

Por coincidencia cronológica con la generación de poetas del 27 (centenario de Góngora), se ha agrupado bajo el mismo epígrafe a varios compositores que manifestaron una preocupación estética más avanzada, en consonancia con lo que sucedía con otras artes, y principalmente con la literatura. Si algunos destacados poetas como Federico García Lorca o Gerardo Diego fueron excelentes músicos, también los compositores del momento manifestaron su interés por la literatura y las demás artes. Los libros de A. Salazar, *Música y músicos de hoy* (Madrid, 1929), *La música española contemporánea* (Madrid, 1930), *La música actual en Europa y sus problemas* (Madrid, 1935), *La música orquestal en el siglo xx* (México, 1956), *La música de España* (Madrid, 1972), son los mejores testimonios de esta generación vista

por uno de los aglutinadores de la misma. Sobre esta generación, constituida fundamentalmente por el grupo de Madrid, Ernesto y Rodolfo Halffter, Gustavo Pittaluga, Rosita García Ascot, Salvador Bacarisse, Julián Bautista, Fernando Renacha, Juan José Mantecón, y por el grupo catalán formado por Roberto Gerhard, Baltasar Samper, Manuel Blancafort, Ricardo Lamonte de Grignon, Eduardo Toldrá y Federico Mompou, consúltese el catálogo de la Exposición *Homenaje a Lorca 1915-1939. La música en la Generación del 27* (Oviedo, Ministerio de Cultura, 1986), en el que además del trabajo de E. Casares «Música y músicos de la Generación del 27» (pp. 20-34), se leerá el breve y atinado artículo de E. Franco «Generaciones musicales españolas» (pp. 35-37), donde se recoge una interesante documentación. Según algunos analistas, la guerra civil, que dispersó a todos los miembros de esta Generación, impidió su evolución estética; otros no aceptan este análisis, y consideran que ya en la época republicana llegaron al cénit.

Aunque la falta de perspectiva hace difícil enjuiciar la música posterior a la guerra civil, el estudioso de la música contemporánea tiene a su disposición ciertos análisis que pueden servir como punto de partida. El libro de T. Marco perteneciente a la *Historia de la Música española* de Alianza (6: *Siglo xx*, ya citado) ofrece la visión comprometida, en cierto modo testimonial, de quien pertenece a una generación de compositores dominada por unos particulares condicionamientos estéticos. Sobre los años 40, léase de este mismo autor su artículo «Los años cuarenta» publicado en las *Actas del Congreso de Salamanca (CIEMO, vol. II, pp. 399-411)*. Un análisis global sereno sobre la producción musical en las últimas décadas, puede leerse en algunos trabajos de A. Medina como «Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid» y «Crisis o reafirmación en la música española actual», ambos en las *Actas del mismo Congreso (Actas del CIEMO, vol. II, pp. 369-398 y 433-442)*. Los compositores españoles de las últimas décadas han estado muy preocupados por las tendencias estéticas más modernas y progresistas como pocas veces en la historia. Ello ha dado como resultado una mayor presencia y consideración de la música española contemporánea en los foros internacionales, y testimonia un indudable vigor y dinamismo creativos.

Muchos de los compositores actuales ya consagrados, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Carmelo A. Bernaola, Ramón Barce, Antón García Abril, Joan Guinjoan, Joseph M. Mestres-Quadreny, etc., y los más modernos, como Juan José Falcón, Jesús Villa Rojo, José Ramón Encinar o Francisco Guerrero, y tantos más, tienen publicadas las respectivas monografías sobre su obra, que sería prolijo enumerar. Estos libros sobre los compositores vivos, escritos muchas veces por amigos o compañeros, carecen en ocasiones de la necesaria perspectiva o distancia en el enjuiciamiento artístico, si bien ofrecen datos objetivos y testimonios de gran valor.

El musicólogo encontrará en la ACSE (Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles) documentación, no siempre publicada, y bibliografía sobre los músicos actuales. El archivo de la SGAE (Sociedad General de Autores de España) es una consulta indispensable para el estudio de la música del siglo xx en España. El Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea de la fundación Juan March, creado en 1983, posee también un importante archivo, cuya consulta, por la progresiva acumulación de fondos, y por su buena organización, ya es definitivamente imprescindible. Este Centro publica periódicamente el catálogo de las obras de un determinado compositor español de este siglo. Aunque este Centro reúne en su Biblioteca las partituras publicadas de los compositores actuales, bueno será indicar que algunas editoriales se han especializado en ediciones de estas partituras, tales como Alpuerto o EMEC en Madrid, Piles en Valencia, o Clivis en Barcelona.

La *Revista de Musicología* de la SEDM, orientada más hacia la recuperación y estudio de la música del pasado, apenas publicaba estudios sobre música contemporánea, pero la exhaustiva información bibliográfica que aparece en el último número de la misma, da cuenta de lo que se edita en relación a los nuevos compositores. La publicación de una nueva revista, donde junto a estudios sobre problemas estéticos actuales y sobre determinadas obras, aparezcan documentos y testimonios, así como la constancia de los estrenos, ha sido planteada por la SEDM a la ACSE, y es esta asociación quien en breve se hará cargo de la misma.

14. Estudios especiales

I. ANÁLISIS MUSICAL

Sobre análisis musical no estará de más recordar la doble perspectiva sincrónica y diacrónica con que el musicólogo puede acercarse a una obra musical.

En un sentido general, resultan útiles los trabajos de E. Igoa Mateos, «Un nuevo método de análisis en musicología» (en *AM*, 41, Barcelona, 1987, pp. 229-250), y J. M. García Laborda, «Algunas consideraciones en torno a la musicología sistemática» (en *RM*, XII, 1989, pp. 11-21). Es productivo el método empleado en varios de sus trabajos referidos a la música antigua de D. Vega: «En torno a la cronología del Congaudeant Catholici» (en *RM*, VI, 1983, pp. 541-563), y otro sobre la música del Códice de las Huelgas que está a punto de aparecer asimismo en la *RM*. Véase también el método de análisis, basado en la intervállica, sobre los cantos monódicos en I. Fernández de la Cuesta, «Los elementos melódicos en las Cantigas de Santa María» (ya citado en el correspondiente capítulo), y «Les traits d'acuité et de longueur dans le traitement musical de l'accent rythmique des Cantigas de Santa María» (en *Revue de Musicologie*, 73/1, 1987, pp. 84-98). Las ediciones de las obras de determinados compositores contienen sus respectivos análisis que pueden servir de modelo; véanse los realizados por S. Rubio en libros como *La Polifonía Clásica* (ya citado) o *Cristóbal de Morales, estudio crítico de su polifonía* (Monasterio de El Escorial, 1969), que han servido de modelo para los análisis de D. Preciado en sus estudios sobre Alonso de Tejada y Francisco Peñalosa, cuya tradición ha seguido R. Mota Murillo en la publicación de las obras de Sebastián López de Velasco.

En cuanto a la música instrumental, ver el trabajo de D. Preciado *Queiebros y redobles en Correa de Araujo* (ya citado) y el de M. Ester Sala dedicado a *La ornamentación en la música de tecla del siglo xvi* (también citado). Para la música del siglo xx, véase el estudio de J. M. Benavente sobre Joaquín Turina, Sevilla (Conservatorio Superior de Música) 1984, y el exhaustivo libro de M. Pérez, *La estética musical de Ravel* (Madrid, Alpuerto, 1987).

Con respecto al análisis de la música de tradición oral, tan importante en España, su validez cuando se realiza sobre el soporte escrito de una transcripción, siempre y cuando se ajuste a los límites que impone la música escrita a partir de datos proporcionados por un determinado informante y se eviten las extrapolaciones y generalizaciones en un cancionero folklórico, no es una partitura trabajada por un compositor. Véanse los trabajos de M. A. Palacios, *Introducción a la música castellana y leonesa* (Burgos, 1984) y de M. Manzano, (*El cancionero leonés*). Ver también E. Rey, «Aspectos metodológicos en la investigación de la música de tradición oral» (ya citado).

II. PEDAGOGÍA Y EDUCACIÓN MUSICAL

La educación musical o más bien la enseñanza de la música en España durante los siglos pasados no presenta particularidad digna de hacerse notar. En las notas referidas a cada período se ha evocado a veces la preocupación de sus músicos por esta educación. No existen monografías específicas sobre la enseñanza de la música en España en el curso de los siglos. Por consiguiente, para obtener alguna información, habrá que acudir a los trabajos dedicados a estudios de cada época.

Para el siglo XIX se consultará el trabajo, más amplio de lo que el propio título sugiere de D. Preciado «Don Hilarión Eslava y su *Método completo de Solfeo*», en *Monografía de Hilarión Eslava* (Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1978, pp. 215-263).

Gran parte de la bibliografía sobre pedagogía musical escrita o traducida en castellano está publicada en Argentina, sobre todo en dos editoriales bonaerenses, Ricordi Americana y Kapelusz. A ellas habrá que recurrir para obtener una información más amplia y detallada.

La pedagogía musical en la España de hoy está cobrando una gran importancia. Son muchos los métodos que intentan una vía de mayor acercamiento a los postulados de la pedagogía general. No existe todavía expectativa para una visión crítica. Una nueva revista, creada y dirigida por Mariano Pérez, *Música y Educación*, se propone como objetivo ser un faro para las nuevas tendencias y ofrecer una rica documentación (incluida la legislativa).

III. ACÚSTICA MUSICAL Y PSICOFISIOLOGÍA DE LA PERCEPCIÓN

Una información sobre lo que se realiza en España puede percibirse sumariamente en el número monográfico de la Revista de Musicología XII/1 de 1989 dedicado a la musicología sistemática, con un trabajo introductorio muy útil de J. M. García Laborda, «Algunas consideraciones en torno a la musicología sistemática», que precede a otros sobre acústica, musicoterapia, etc.

Sobre acústica, véase el trabajo de A. Calvo-Manzano *Lecciones de Acústica*, en una elaboración, no editorial, de la Sociedad Acústica de Madrid.

IV. ORGANOLOGÍA

Bibliografía selecta

No existe un libro informativo de carácter general sobre los instrumentos musicales históricos en España, y por eso hay que acudir a estudios particulares, los cuales comienzan a ser abundantes. Es útil la información que contienen los trabajos agrupados en el catálogo de la exposición de instrumentos que tuvo lugar en Bruselas con motivo de Europalia en 1985, *Instruments de musique espagnols du XIV au XIX siècles*, Bruselas (Générale de Banque, «Europalia 85 España») 1985, 208 pp., con catálogo de la exposición e ilustraciones. La información bibliográfica a cargo de Liliana Barreto, recoge puntualmente en la *RM* cuanto se va publicando en España sobre el particular. Tómense de ahí las referencias de los diversos trabajos de primera mano publicados recientemente por nuestros mejores especialistas, R. Alvarez, C. Bordas, R. Escalas, B. Kenyon de Pascual, F. Luengo, además de los trabajos, más antiguos de J. M. Lamaña, «Los instrumentos musicales en la España medieval», en *Miscellanea Barcinonensis*, 33-34, Barcelona, 1974-1975, cf. *ibid.*, 21-22, 1969.

Sobre la organología propiamente dicha, estamos a la espera de la aparición del esclarecedor manual (cuya autografía poseo, desde hace años, amablemente cedida por el autor) de

L. Siemens, *Prontuario de musicología aplicada para prehistoriadores y arqueólogos*. Este libro colmará una importante laguna bibliográfica.

V. EL ÓRGANO

El órgano y la música escrita para él en España tienen unas características bien apreciadas, por los investigadores y por los músicos del mundo entero. La bibliografía sobre el particular es inmensa. Mas el reciente libro de L. Jambou, *Evolución del órgano español*, Oviedo (Ethos-música 2), 1988, 2 vols., ha llenado cumplidamente una laguna que muy parcialmente iba completándose con estudios monográficos. El investigador sobre tal o cual aspecto del órgano español, acudirá a la nutrida lista de títulos incluida al final del primer volumen de dicha obra. Monografías de desigual valor se encontrarán en las *Actas* del I y II Congreso Español de Órgano, Madrid (Univ. Complutense) 1984, y Ministerio de Cultura 1987, respectivamente.

VI. LA DANZA

Dentro de su riqueza etnográfica, la Península Ibérica ofrece, aún hoy, un vasto panorama en formas de danza. Los estudios coreológicos en España son, empero, escasos. La música de tradición oral se halla ligada muchas veces a la danza. Quienes han realizado un trabajo de campo inapreciable para recuperar esta música, no siempre se han preocupado de consignar los respectivos detalles coreográficos. Acúdase a la bibliografía señalada en el capítulo dedicado a la etnomusicología.

Desde el punto de vista documental, es muy poco lo que puede rastrearse sobre las danzas antiguas, salvo lo que exhibe la iconografía, sujeta a variadas interpretaciones, carentes muchas veces de soporte objetivo. Consúltese a este propósito, sin embargo, el folleto realizado por C. J. Gosálvez Lara, *La danza cortesana en la Biblioteca Nacional*, Madrid (Biblioteca Nacional) 1987, en el que se reseñan los libros, no siempre españoles, dedicados a la danza que guarda la Biblioteca Nacional. Sobre las anotaciones coreográficas de la baja danza en algunos manuscritos catalanes, véase el comentario de C. Mas i García «La baixa dansa al regne de Catalunya i Aragó el segle xv», *Nasarre*, 4 (1988) pp. 145-159. Respecto al ballet, léase la información general de F. Reyna, *Historia del Ballet*, Madrid (Daimon) 1985; y el breve artículo, con una sumaria bibliografía, de M. Ríos Ruiz, «El ballet español. Orígenes, evolución y esplendor actual», en *Información cultural Ministerio de Cultura*, n.º 72, septiembre de 1989, pp. 11-17; el libro mejor documentado sobre la danza en una zona tan importante como Cataluña es el de Pilar Lloréns [Pastora Martos], *La danza en Cataluña*, Barcelona (La Caixa). 1987.

Indice analítico del *Compendio de musicología* de Chailley

- Absil, J., 420.
Acústica, 466.
 Afinado, 467.
 Alfvén, H., 387.
 Altura de los sonidos, 468.
 Amy, G., 435.
Análisis armónico, 450.
 Antheil, G., 398.
 Antunes, J., 438.
 Arenski, A., 376.
 Aristóxeno, 90, 465.
 Arnold, M., 393.
 Aubin, T., 417.
 Auric, G., 415.
- Babbitt, M., 437.
 Bach C. Ph. Em., 253.
 Bach, J. S., 239-40.
 Badings, H., 421.
 Baini, G., 369.
 Baird, T., 437.
Ballets rusos, 377, 418.
 Ballif, Cl., 435.
 Barber, S., 398.
 Barraqué, J., 435.
 Barraud, H., 47.
 Bartók, B., 400, 422, 425.
 Baudrier, Y., 418.
 Bax, A., 391.
 Bazzini, A., 368.
 Beach, A., 395.
 Beck, C., 418.
 Beethoven, 303.
- Bellini, 361-362.
 Bennett, W. S., 389.
 Benoît, P., 419.
 Berezovski, N., 400.
 Berg, A., 433.
 Bergman, N., 385.
 Berio, I., 437.
 Berkeley, I., 392, 418.
 Bernier, R., 420.
 Bernstein, L., 401.
 Berwald, F., 386.
Biblia (música de la), 99-100.
 Billings, W., 394.
 Binchois, G., 181.
 Bizet, G., 325-26.
 Bloch, E., 396.
 Blockx, J., 419.
 Blomdahl, K. B., 387.
 Boëllmann, L., 328.
 Boito, A., 365.
 Bordes, Ch., 327.
 Borodin, A., 374.
 Bossi, E., 368.
 Bottesini, G., 369.
 Boucourechliev, A., 435.
 Boulanger, L. y N., 329, 397.
 Boulez, P., 434.
 ourgault-Ducoudray, 328.
 Brahms, J., 339-40.
 Brenta, G., 420.
 Bréville, P. de, 327.
 Brian, H., 392.
 Bridge, F., 391.
- Britten, B., 393, 426.
 Bruckner, A., 345.
 Bruneau, A., 326.
 Busnois, A., 184.
 Busoni, F., 342-43.
- Cage, J., 437.
 Cannon, Ph., 393.
 Canteloube, J., 328.
Canto (psicología), 471.
 Caplet, A., 417.
 Carrillo, J., 407.
 Carter, E., 397, 437.
 Casanova, A., 435.
 Casella, A., 421.
 Castillon, A. de, 327.
 Catalani, A., 365.
 Ciconia, J., 182.
Cifrado, 452.
Cine (música de), 419.
 Cocteau, J., 414.
 Constant, M., 429.
 Copland, A., 397.
 Corelli, A., 237.
 Cowell, H., 399.
 Creston, P., 399.
 Cui, C., 374.
- Chabrier, E., 329.
 Chaikovsky, P., 375.
 Chailley, J., 417, 428.
 Champagne, Cl., 403.
 Charpentier, G., 326.

- Chausson, E., 327.
 Chávez, C., 407.
 Chaynes, Ch., 429.
 Chevreuille, R., 420.
 Chopin, F., 295-96.

 Dallapiccola, L., 437.
 Daniel-Lesur, 418, 428.
 Dargomishki, A., 373.
 Davies, P. M., 437.
 Debussy, Cl., 420.
 Delannoy, M., 413.
 Delius, F., 390.
 Dello Joio, N., 399.
 Denisov, E., 438.
 Diaghilev, S. de, 377.
 Diamond, D., 397.
Diapasón, 469.
 Diepenbrock, A., 420.
Diferenciales (sonidos), 469.
Dodecafonismo, 432.
 Dohnanyi, E., 378.
 Donizetti, G., 362.
 Dresden, S., 421.
 Dufay, G., 183.
 Dunstable, J., 182-83.
 Duparc, H., 327.
 Dupont, G., 329.
 Durey, L., 415.
 Dutilleux, H., 428.
 Dvořák, A., 379.

Educación musical (histórica), 453.
 Eimert, H., 436.
 Elgar, E., 390.
 Eloy, J. C., 435.
 Elwell, E., 397.
 Emmanuel, M., 329, 448.
 Enesco, G., 424.
Escuela de Arcueil, 417.
Estilo, 452.
 Erkel, F., 378.
Exposición 1937, 418.

 Falla, M. de, 421.
 Fano, M., 435.
 Fauré, G., 329, 413.
 Fétiş, J. F., 419.
 Fibich, Z., 380.
 Field, J., 389.
Figuralismo, 452.

 Foerster, B., 381.
Formas musicales, 451.
 Fortner, W., 436.
 Foss, L., 399.
 Foster, S., 394.
 Françaix, J., 413.
 Franck, C., 420.

 Gade, N., 385.
 Gerhard, R., 393.
 Gershwin, G., 401.
 Gigout, E., 328.
 Gilson, P., 420.
 Ginastera, A., 405.
 Giordano, U., 366.
 Glazunov, A., 376.
 Glière, R., 376.
 Glinka, M., 372.
 Gluck, C. W., 253-54, 270.
 Goetz, H., 356.
 Gomes, A. C., 405.
 Gottschalk, L. M., 394.
 Gould, M., 399.
Gregoriano (canto), 129, 449.
 Grechaninov, A., 376.
 Grieg, E., 388.
 Griffes, C. T., 396.
 Gruenberg, L., 401.
Grupo de los Cinco, 373.
Grupo de los Seis, 414, 427.
 Guarnieri, C., 406.
 Gurney, I., 392.

 Haba, A., 423.
 Hanson, H., 398.
 Harris, R., 397.
 Harsanyi, T., 418.
 Hartmann, J. P. E., 385.
 Hartmann, K. A., 436.
 Harty, H., 391.
 Haubenstock Ramati, R., 436.
 Hauer, J. M., 354.
 Haydn, J., 258-59.
 Henry, P., 436.
 Henze, F. W., 436.
Hexagonal, 26.
 Hindemith, P., 400, 422, 425.
 Hoddinott, A., 393.
 Holst, G., 390.
 Honegger, A., 414, 418, 427.
 Hopkinson, F., 394.

 Hovhaness, A., 399.
 Huber, H., 356.
 Humperdinck, E., 334.

 Ibert, J., 415, 427.
Infancia (formación musical), 470.
 Indy, V. d', 327.
 Ipolitov Ivanov, M., 376.
 Ireland, J., 390-91.
 Ives, Ch., 395.

 Janaček, L., 382.
Jazz, 438.
Jeune France, 418.
 Jolas, B., 435.
 Jolivet, A., 418, 428.
 Jongen, J., 420.
 Joplin, S., 401.
 Josquin des Prés, 188.

 Kagel, M., 405, 438.
 Kalinikov, V., 376.
 Karłowicz, 382.
 Kastalski, A., 376.
 Katski, A., 382.
 Klose, F., 357.
 Kodály, Z., 423.
 Koechlin, Ch., 416, 427.
 Kokkonen, J., 385.
 Kotonski, W., 437.
 Krenek, E., 400.
 Kuhlau, F., 385.

 Labey, M., 328.
 Lambert, C., 391.
 Landini, F., 181.
 Lassus, O. de, 193.
 Lekeu, G., 420.
 Lenormand, R., 328.
 Leoncavallo, R., 366.
 Le Roux M., 435.
 Lesur, D., Véase Daniel-Lesur.
 Liadov, A., 376.
 Liaspounov, V., 376.
 Ligeti, G., 436.
 Liszt, F., 299, 307-08, 338.
Liturgias, 430.
 Loeffler, C. M., 395.
 Loucheur, R., 429.
 Lourié, A., 400.
 Lutoskavski, W., 437.

- Lutyens, E., 393, 437.
 Machaut, G. de, 178-79.
 Mac Millan, E., 403.
 Maderna, B., 437.
 Magnard, A., 328.
 Mahler, G., 350.
 Mancinelli, L., 365.
 Marie, J. E., 436.
 Markevitch, I., 418.
 Martin, Fr., 427.
 Martinet, J. L., 435.
 Martinü, B., 418, 423.
 Martucci, G., 369.
 Mascagni, P., 365.
 Mather, B., 403.
 Matsudaira, Y., 438.
 Mayuzumi, T., 438.
 Mefano, P., 435.
 Mendelssohn, F., 305-06.
 Mendes, G., 438.
 Menotti, G. C., 401, 426.
 Mercure, P., 403.
 Messiaen, O., 413, 428, 438.
 Miaskovski, N., 376.
 Migot, G., 413, 427.
 Mihalovici, M., 417, 429.
 Milhaud, D., 406, 414, 427.
 Momigny, J. J. de, 295.
 Moniuszko, S., 382.
 Mosonyi, M., 378.
 Mozart, W. A., 258-60.
 Murray Schaffer, R., 403.
Musicoterapia, 470.
 Musorgski, M., 373.
 Nabokov, N., 400.
 Nepomuceno, A., 406.
Niedermeyer (escuela), 329, 449.
 Nielsen, C., 386.
 Nigg, S., 435.
 Nilsson, B., 438.
 Nobre, M., 438.
 Nono, L., 437.
 Norgaard, P., 386.
 Noskovski, Z., 382.
 Novak, V., 381.
 Nystroen, G., 387.
 Ockeghem, J., 183-84.
Ordenador, 469.
Organología, 473, 474.
Órgano, 482.
 Ostrčil, O., 381.
 Paderewski, I., 382.
 Paganini, N., 368.
 Paine, J. K., 395.
 Palestrina, 190.
 Papineau-Couture, J., 403.
 Parry, H., 389.
 Pärt, A., 438.
 Paz, J. C., 405.
 Penderecki, K., 437.
 Pfitzner, H., 334, 341.
 Pierné, G., 327.
 Pijper, W., 421.
 Piston, W., 397.
 Platania, P., 369.
 Pollini, F., 368.
 Ponce, M., 407.
 Ponchielli, A., 364.
 Poot, M., 420.
 Poulenc, F., 413, 415.
 Pousseur, H., 438.
 Power, L., 182-83.
 Prodromidès, J., 435.
 Prokofiev, S., 426.
Psicología auditiva, 467.
 Puccini, G., 366, 369.
 Quinet, F., 420.
 Rachmaninov, S., 375.
 Raff, J., 355.
 Raimondi, R., 369.
 Rainier, P., 393.
 Rabaud, H., 329.
 Ravel, M., 416.
 Rawsthorne, A., 393.
 Reger, M., 343.
 Reibel, G., 436.
Retropolación, 27.
 Rezníček, E. von, 354.
 Rheinberger, J., 356.
 Riegger, W., 396.
 Rimski-Korsakov, N., 373.
Rítmica, 449.
 Rivier, J., 413, 417.
 Ropartz, G., 327.
 Rosenberg, H., 387.
 Rosenthal, M., 417.
 Rossini, G., 361.
 Roussel, A., 416, 418.
 Rubinstein, A., 374.
 Ruggi, F., 369.
 Ruggles, C., 396.
 Saint-Saëns, C., 325.
 Santoro, C., 438.
 Satie, E., 329, 414.
 Sauguet, H., 392, 417, 428.
 Scarlatti, A. y D., 238.
 Schaeffer, P., 436.
 Schmidt, F., 353.
 Schmitt, Fl., 415, 426.
 Schoeck, O., 357.
 Schoenberg, A., 352, 400, 431.
 Schreker, F., 353.
 Schubert, F., 304-05.
 Schuman, W., 398.
 Schumann, R., 306-07.
 Scott, C., 392.
 Scriabin, A., 375.
 Searle, H., 393, 437.
Seis, Grupo de los, 414.
 Serocki, K., 437.
 Serov, A., 373.
 Sessions, R., 397, 401.
 Séverac, D. de, 328.
 Sgambati, G., 369.
 Shostakovich, A., 425.
 Sibelius, J., 384.
Síntesis de los sonidos, 469.
 Škroup, F. J., 379.
 Smetana, B., 379.
Solfeo, 461.
Solmisación, 461.
 Somers, H., 403.
 Somervell, A., 390.
 Souris, A., 420, 437.
 Stanford, Ch. V., 389.
 Stenhammar, W., 387.
 Still, W. G., 398.
 Stockhausen, K., 437.
 Strauss, J., 335.
 Strauss, R., 335, 341, 413.
 Stravinski, I., 377, 400, 416, 425.
 Suk, J., 381.
 Sullivan, A., 390.
 Szymanowski, K., 383.
 Tailleferre, G., 416.

- Tamba, A., 438.
Taneiev, S., 375.
Tansman, A., 417.
Temperamento, 469.
Thomson, V., 397, 401.
Tinel, E., 419.
Tippett, M., 393.
Tisné, A., 429.
Tonalidad, 449.
Tournemire, Ch., 328.
Tremblay, G., 403.
Tropos, 136-37.
Valen, F., 388.
- Van Dieren, B., 392.
Varèse, E., 396, 436.
Vaughan Williams, R., 391.
Verdi, G., 363.
Vierne, I., 328.
Villa-Lobos, H., 406.
Vivaldi, A., 328.
Voz, 470.
- Wagner, R., 331.
Walton, W., 391.
Weber, C. M., 304.
Webern, A., 433.
Weinzweg, J., 403.
- Widor, Ch. M., 328.
Wolf, H., 348.
Wieniawski, H., 382.
Witkowski, L., 328.
Wychegradsky, I., 436.
- Xenakis, L., 435.
- Zarebski, J., 382.
Zarzycki, A., 382.
Zemlinsky, A. von, 352, 400.